LES MUSÉES

D'ALLEMAGNE

COLOGNE — MUNICH — CASSEL

ÉDITION TIRÉE A 500 EXEMPLAIRES

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART

E. MÉNARD ET J. AUGRY, 41, RUE DE LA VICTOIRE



P. P. Rubens, pinx. — Edm. Ramus, sc.

LE COMTE ET LA COMTESSE D'ARUNDEL

(Pinacothéque de Munich)

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LES MUSÉES D'ALLEMAGNE

COLOGNE — MUNICH — CASSEL

PAR

ÉMILE MICHEL

Ouvrage accompagné de 15 Eaux-Fortes et de 80 Gravures.



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

1886

PRÉFACE



Les musées de l'Allemagne ne sont pas aussi connus qu'ils mériteraient de l'être. Viardot, le premier, avait attiré sur eux l'attention, et le volume qu'il leur a consacré dans la série de ses études sur les galeries de l'Europe fut publié en 1844. Il serait aujourd'hui aussi aisé qu'inutile de relever les erreurs assez nombreuses qu'il a pu commettre, et il nous paraît plus juste de rappeler ici qu'il a frayé une voie inexplorée jusqu'à lui. Comme il aimait la peinture, à force de voir et de comparer des tableaux, son goût s'était formé peu à peu. Si d'ailleurs on se reporte au temps où il écrivait, si l'on songe aux ressources dont disposait la critique, les erreurs ou les oublis qu'il a pu commettre sont tout à fait explicables. Les catalogues d'alors — et bien des musées en étaient même dépourvus — mentionnaient sans les discuter les attributions les plus contestables, et les indications qu'ils fournissaient sur les artistes n'étaient guère mieux fondées. C'est à partir de 1851 seulement que les catalogues du Louvre, dus à M. F. Villot, inaugurèrent à cet égard un progrès décisif, et ils ont depuis servi d'exemple à toute l'Europe.

Il appartenait également à un Français de faire bientôt mieux apprécier la richesse des collections de l'Allemagne. Très épris des maîtres hollandais, de Rembrandt surtout, pour lequel il professait un véritable culte, Bürger avait à diverses reprises signalé l'intérêt que pouvait offrir l'étude de ces musées, et bien qu'il se plaçât à un point de vue un peu exclusif, il devait, avec sa verve chaleureuse, contribuer puissamment à stimuler l'opinion. La critique, du reste, commençait à comprendre qu'au lieu de ces vagues dissertations, esthétiques ou littéraires, auxquelles pendant trop longtemps elle s'était complu, il y avait à préparer le terrain même de ses études et à recueillir un à un les matériaux qui lui manquaient. Très résolument, en tous pays, elle s'était mise à l'œuvre, et une abondante moisson de documents, de dates et de faits précis l'avait récompensée de son patient labeur. Dans cette œuvre commune, les archives comme les musées fournissaient leur contingent de découvertes, et l'histoire des diverses écoles, l'histoire même de l'art dans son ensemble, se dégageait peu à peu de ces recherches partielles et des monographies consacrées aux principaux maîtres par des érudits ou des hommes de goût.

Grâce à ces travaux consciencieux et persévérants, grâce au courant d'idées qu'ils provoquèrent, le public, de son côté, était devenu de plus en plus sympathique aux arts. Il avait reconnu l'utilité pratique que présentent les musées, les enseignements que les industriels aussi bien que les artistes y peuvent trouver, le noble délassement

qu'ils procurent à tous. Aussi est-il désormais disposé à encourager les sacrifices intelligents faits pour accroître leurs richesses et pour les installer convenablement. L'Allemagne avait, sur ce point, devancé les autres nations. C'est pour le musée de Munich que fut pour la première fois imaginé un système d'appropriation rationnellement conçu et exécuté. Depuis lors, non seulement dans les capitales, mais dans toutes les villes de quelque importance, on n'a pas cessé d'élever, comme à l'envi, des édifices spacieux qui, avec toutes les conditions de sécurité et de bonne conservation pour les œuvres exposées, présentent les avantages d'un classement méthodique, d'une belle lumière et de facilités d'étude offertes, en toute saison, aux travailleurs. Il nous suffira de mentionner la construction récente des musées de Dresde, de Cassel, de Gotha, de Leipzig, celle du musée de Brunswick, qui vient d'être dernièrement résolue, et celle enfin du Stædel's-Institut de Francfort, qui mérite d'être citée comme un type d'aménagement parfait.

Nous nous proposons d'étudier dans ce volume les musées de Cologne, de Munich et de Cassel. Tout en indiquant les objets d'art les plus remarquables que renferment les autres collections de ces trois villes, nous entrerons dans plus de détails pour les tableaux. Outre sa proximité de Paris, Cologne était désignée en première ligne à nos recherches comme le berceau de la peinture allemande, dont elle possède, à la cathédrale et au musée Wallraf-Richartz, la plus complète réunion des maîtres primitifs. Avec ses importantes collections de toutes sortes, Munich nous offrira à la Pinacothèque de nombreux chefs-d'œuvre, ceux de Rubens notamment, et les quatre-vingt-quinze tableaux qu'il y compte nous permettront de suivre dans ses glorieuses étapes le développement de ce prodigieux génie. Enfin, la galerie de Cassel, si riche en ouvrages de Rembrandt, nous fournira l'occasion d'une étude pareille sur le maître.

Afin d'éviter à nos lecteurs des énumérations aussi vaines que fastidieuses, nous nous bornerons aux œuvres les plus intéressantes. A trop disperser son attention dans les musées, on court risque de n'en garder qu'un souvenir confus, qui bientôt s'efface sans laisser de trace. Si nous nous sommes imposé pour nous-même la tâche d'un dépouillement complet afin de ne rien omettre d'essentiel, il nous a paru préférable de nous restreindre ici aux productions de quelque valeur et d'insister sur les meilleures. Ces différents musées, nous les avons d'ailleurs vus et revus à différents intervalles, afin de contrôler nos impressions. Que de bonnes heures nous avons ainsi passées dans cette attachante compagnie des maîtres, cherchant à pénétrer de plus en plus dans leur intimité! Combien de fois, jaloux de leur réserver tout notre temps, nous accourions dès l'ouverture des salles, allant de l'un à l'autre dans ces salles encore vides de visiteurs, ne sortant qu'avec les gardiens eux-mêmes! La journée s'écoulait trop rapide à notre gré, tour à tour remplie par les croquis et les notes qui se pressaient sur les pages de notre carnet de voyage. Grâce à ce mélange d'écriture et de dessin, nous parvenions à maintenir et à raviver des facultés d'observation qui n'auraient pas résisté à des séances aussi prolongées. C'est là une diversion salutaire dont nous avons souvent éprouvé le bénéfice et que nous nous permettons de recommander à tous ceux qui savent quelque peu manier un crayon. Outre le repos qu'ils trouveront à varier ainsi leurs

procédés d'étude, nous osons leur promettre que ce travail de copie, même très sommaire, leur fera découvrir dans l'œuvre qui les aura ainsi retenus pendant quelques instants bien des beautés ou des particularités intéressantes qu'ils n'y auraient jamais soupçonnées. A travers leurs croquis, si informes qu'ils soient, ils retrouveront, de retour chez eux, cette œuvre elle-même intacte et vivante dans leur mémoire, où elle demeurera fixée avec une précision inespérée.

Est-il besoin de le dire, à fréquenter ainsi les musées, nous avons rencontré sur notre route bien des problèmes encore obscurs : nous n'avons jamais hésité à confesser ici nos doutes avec une entière sincérité. En exposant l'état des questions, nous n'avons indiqué notre opinion que sous les réserves que comportaient nos incertitudes. Plus d'une fois, même, nous nous sommes abstenu d'ajouter à tant d'autres hypothèses déjà émises, celles qui ne se présentaient à notre esprit qu'avec un caractère de probabilité insuffisante. Nous savons bien qu'une telle prudence n'est plus guère de mise aujourd'hui; particulièrement en Allemagne. Après avoir recueilli les bienfaits de l'érudition, la critique d'art nous paraît aujourd'hui entrer dans cette période de scepticisme qui, pour elle comme pour tous les autres genres de critique, est trop souvent la conséquence de la libre recherche. Encore, si ce scepticisme était indulgent pour autrui, si, à raison de ses propres ignorances, il se sentait disposé à quelque courtoisie pour les erreurs du voisin. Mais, avec la manie de débaptiser des œuvres jusqu'alors incontestées, les procédés de discussion les plus violents et les plus grossiers tendent de plus en plus à s'introduire, au delà du Rhin, parmi les historiens de l'art. Toutes les injures usitées chez nous en politique, là-bas, c'est à propos de tableaux ou de statues qu'on se les prodigue. Certes, nous sommes les premiers à en convenir, les catalogues d'autrefois étaient faits bien légèrement; mais les attributions qu'ils contenaient reposaient, parfois, sur des traditions anciennes, ou même sur des témoignages formels. Si un long usage ne constitue pas un titre, il ne faudrait pas non plus que ce fût, sans autre motif, une cause de défaveur. Or, il y a désormais comme un parti pris de tout dénommer à nouveau, et quand le premier critique venu, à force d'arguments plus ou moins plausibles, a su imposer par son assurance l'appellation qu'il a découverte, un de ses confrères, non moins tranchant, surgit bientôt, qui, pour des raisons non moins péremptoires, prétend faire prévaloir une dénomination absolument opposée. De telles habitudes rendraient, à la longue, impossible toute rédaction de catalogue; elles ne sont pas de nature, en tous cas, à faciliter la tâche de ceux qui les font. Une fréquentation, déjà assez ancienne, des musées d'Allemagne nous a permis d'assister à de véritables hécatombes d'attributions. Parmi ces rectifications proposées ou admises, les unes étaient légitimes, les autres sans grande utilité. Telles des questions qu'elles soulèvent sont, en effet, susceptibles d'être éclaircies et décidées; d'autres, par leur complication, restent forcément plus embrouillées, quand elles ne sont pas insolubles. Il y a des élèves qui, dans certaines œuvres du moins, peuvent être facilement confondus avec leurs maîtres, et des maîtres aussi qui offrent entre eux bien des analogies, sans parler de ceux qui, par la diversité de leur exécution et la souplesse de leur talent, semblent avoir pris à tâche de dérouter la critique.

Nous nous sommes efforcé de profiter de toutes les sources d'information, et nous nous faisons un devoir d'ajouter que nous avons reçu, de la plupart des conservateurs des différents musées avec lesquels nous sommes entré en relation, non seulement l'accueil le plus prévenant, mais les plus précieuses indications. Un directeur de musée, quand il a quelque intelligence des choses de l'art, est particulièrement bien placé pour connaître à fond le dépôt confié à ses soins. Les objets précieux, les tableaux, les dessins que possède ce dépôt, il les a vus et maniés sous tous les jours. Outre ses observations propres, il a pu recueillir celles que des visiteurs compétents ont été amenés à échanger avec eux. Aussi n'est-il pas rare de trouver, au delà du Rhin, des conservateurs qui, prenant pour sujets d'étude les collections mêmes dont ils ont la charge, ont enrichi l'histoire de l'art de travaux intéressants et de faits nouveaux. Grâce à leur zèle et à leur savoir, les catalogues de l'Allemagne se sont beaucoup améliorés dans ces dernières années. Méthodiquement rédigés, ils sont tenus au courant des dernières recherches concernant les artistes, les dates de leur naissance et de leur mort, leur filiation, leurs résidences successives. Sauf quelques exceptions que nous signalerons, ces catalogues, excellents en général, sont aujourd'hui les meilleurs de l'Europe.

Outre les nombreuses reproductions des œuvres les plus remarquables dont nous parlons dans ce volume — reproductions dues à l'élite de nos graveurs — nous avons cru utile d'y donner également quelques fac-similés de signatures ou de monogrammes des artistes que nous signalons. Quant à l'orthographe des noms de ces artistes, nous nous sommes conformé à celle qu'ils ont eux-mêmes suivie, pensant qu'ils étaient, sur ce point, les mieux informés. Enfin nous avons essayé, en suivant autant que possible l'ordre chronologique, d'arriver à la précision, qui, seule, peut assurer quelque valeur à la critique. Si vive que fût notre admiration pour les maîtres, nous avons toujours cherché l'impartialité. Il ne nous a jamais semblé opportun de dénigrer l'un pour exalter l'autre, et nous ne croyons pas qu'il soit bien nécessaire d'immoler Raphael à Rembrandt : nous aimons mieux les admirer tous deux. Sacrifier de parti pris l'art du Nord à celui du Midi nous paraît également inutile ; il vaut mieux, quelles que soient nos préférences, chercher, en les étudiant l'un et l'autre, comment ils répondent tous deux à des civilisations et à des goûts différents. Tout en faisant les réserves qui nous paraissaient légitimes, nous ne nous défendrons pas d'avoir plutôt insisté sur la louange que sur la critique : c'est notre délectation que nous cherchons dans les arts, et nous en trouvons surtout bienfaisants les côtés qui nous charment ou qui nous élèvent. Aussi souvent que nous l'avons pu, nous avons rapproché des œuvres la vie même de leurs auteurs, avec l'espoir d'obtenir par ces rapprochements quelques lumières nouvelles. Nous serions heureux si, en tâchant de faire mieux comprendre les maîtres, nous étions parvenu à les faire mieux aimer.



LES MUSÉES D'ALLEMAGNE

LE MUSÉE DE COLOGNE



'EST par Cologne qu'il convient de commencer les études sur les musées de l'Allemagne que nous entreprenons aujourd'hui. Cologne, en effet, a été dans le nord le berceau de la peinture et nous y trouverons réunies les œuvres d'une école encore trop peu connue, bien qu'elle ait exercé au dehors une influence considérable, grâce au mérite des artistes qui composaient cette école primitive et grâce aussi à la situation vraiment privilégiée de la ville où elle avait pris naissance.

Au sortir du pays montagneux à travers lequel il s'est péniblement frayé un passage, le Rhin tout à coup débouche et s'étale dans une vaste plaine pour ne plus rencontrer d'obstacles jusqu'à la mer. La place d'une ville semblait à l'avance marquée par la nature à cet endroit. Bâtie aux confins de deux contrées si différentes, Cologne a dû sa prospérité à cette position, et les nombreuses découvertes de monuments, de statues, de mosaïques ou d'objets précieux, faites dans la ville même ou aux environs, attestent le degré de précoce civilisation auquel, dès le temps des Romains, elle

était déjà parvenue. Plus tard, dans les premiers siècles de notre ère, c'est encore en suivant le cours du Rhin que la prédication du christianisme s'était propagée vers le nord. Le long de ses rives, à Spire, à Worms, à Mayence, à Bonn, les couvents et les églises s'élevaient en si grande quantité que le fleuve lui-même avait reçu le nom de « Rue des Moines », *Pfaffengasse*. Aujourd'hui encore, vue de l'autre côté du Rhin, avec sa ceinture de murailles, ses tours et ses clochers, Cologne a conservé sa curieuse physionomie et justifie toujours les appellations de « Ville Sainte » et de « Rome du Nord » sous lesquelles elle était autrefois connue.

La cathédrale domine de haut cette silhouette pittoresque. C'est un monument d'une masse imposante, l'orgueil de la contrée, et qui pendant longtemps a défrayé les prétentions émises par nos voisins relativement à la création de l'art ogival. Le progrès des études archéologiques a démontré aujourd'hui l'inanité de ces prétentions et prouvé que non seulement c'est à la France qu'appartient la priorité de l'invention, mais que les nombreux monuments de l'art gothique que nous possédons l'emportent par une supériorité de goût manifeste sur les rares édifices qu'on pourrait leur opposer en Allemagne et auxquels d'ailleurs ils ont le plus souvent servi de modèles. En ce qui touche la cathédrale de Cologne, MM. de Verneilh et Viollet-le-Duc ont établi, par des dates formelles et par la comparaison des plans, qu'elle est calquée sur les cathédrales d'Amiens et de Beauvais et sur la Sainte-Chapelle. Au reste, si de loin ses proportions sont aussi grandioses qu'harmonieuses, on éprouve, en s'approchant, une certaine déception à voir la monotonie et la sécheresse des lignes dont le tracé, purement géométrique, est resté trop apparent. De plus près encore, la raideur de l'exécution et la nudité des portails achèvent de vous désenchanter. La statuaire, à Cologne, est à peu près absente, et, en regard de cette indigence, on songe involontairement à la prodigieuse floraison de sculptures, à tout ce peuple de statues qui, à Chartres, à Amiens, à Paris et à Reims, décorent nos cathédrales.

Ces réserves que nous devions faire ne portent d'ailleurs que sur l'extérieur d'un monument dont la construction interrompue pendant



CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Dessin de H. Toussaint.

un long intervalle n'a été terminée que tout récemment. A l'intérieur, au contraire, l'aspect a de la grandeur et de l'unité. La belle ordonnance du plan, la hardiesse de la voûte, l'immensité de la nef et l'élégance de ses proportions, la noble simplicité de l'ornementation, tout concourt à produire sur le visiteur une impression saisissante. Quelques-uns des vitraux de la nef, dus à des élèves d'Albert Dürer, sont d'intéressants spécimens de l'art allemand du XVIe siècle. Les verrières du chœur, beaucoup plus anciennes, ont aussi plus d'éclat et de beauté et rappellent celles de la Sainte-Chapelle. Malheureusement leur nombre étant trop restreint pour garnir ces immenses baies, il a bien fallu les compléter par des copies faites à Berlin; mais quoique l'habile et consciencieux architecte du Dôme, M. Voigtel, eût pris soin d'envoyer aux fabricants les modèles auxquels ils devaient se conformer dans leur travail, on imaginerait difficilement l'effroyable crudité et l'aspect criard de ces désastreuses imitations. Dans les bas-côtés, d'autres vitraux provenant de Munich et conçus dans un style tout moderne sont traités avec plus de goût et offrent des colorations plus harmonieuses.

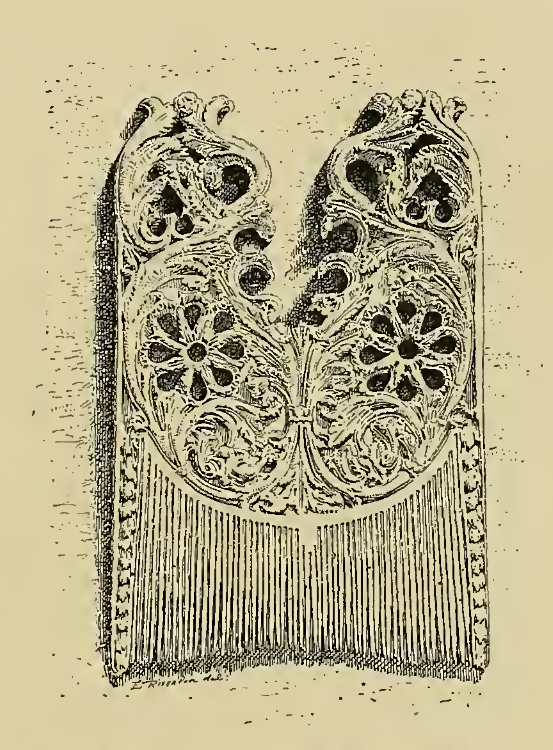


PEIGNE LITURGIQUE EN IVOIRE.
(Trésor de la cathédrale de Cologne.)
Dessin de E. Rivoalen.

Les chapelles disposées autour du chœur renferment entre autres ouvrages remarquables des tombeaux d'archevêques, la châsse des Rois Mages, travail d'orfèvrerie, d'une richesse merveilleuse, exécuté vers la fin du XIIe siècle, un ancien plan de la façade de la cathédrale[1], et surtout le célèbre tableau de maître Stephan, le *Dombild,* dont

1. Les deux moitiés de ce plan, tracé à l'encre sur parchemin, par l'architecte primitif, avec une finesse et une sûreté de main merveilleuses, avaient disparu de la cathédrale. Retrouvées séparément, à Darmstadt en 1814 et à Paris en 1816, elles ont pu être de nouveau réunies.

nous aurons occasion de parler. Le trésor du Dôme et le musée archiépiscopal possèdent aussi une assez grande quantité d'objets précieux : des sculptures, des vases sacrés, des ivoires parmi lesquels nous signalerons deux peignes liturgiques que nous reproduisons ici, des émaux et des bijoux la plupart d'une très haute antiquité. D'autres églises de Cologne, celle des Saints-Apôtres, Saint-Géréon, Sainte-Ursule, Sainte-Marie du Capitole, Saint-Séverin et Saint-Cunibert, méritent également la visite du voyageur, soit à cause de leur caractère architectural[1], soit à cause des trésors qu'elles renferment[2], et l'Exposition rétrospective organisée à Dusseldorf, en 1880, a révélé la richesse et l'importance de quelques-unes des collections provenant de ces églises.



PEIGNE LITURGIQUE EN IVOIRE.
(Trésor de la cathédrale de Cologne.)
Dessin de E. Rivoalen.

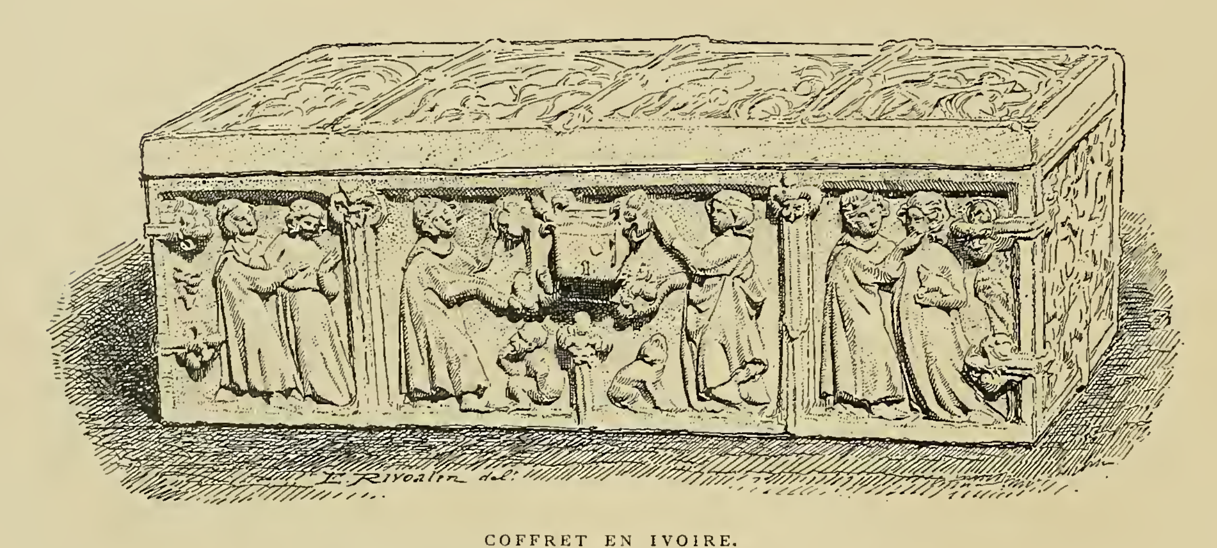
Les monuments civils de Cologne ne sont pas non plus sans intérêt : l'hôtel de ville, par exemple, assemblage de constructions disparates enchevêtrées les unes dans les autres, avec un portique de la Renaissance d'une disposition assez originale, et l'ancienne douane, le *Gurtzenich*, où plus d'une fois les empereurs d'Allemagne ont reçu une hospitalité fastueuse. Enfin il existe à Cologne un assez grand nombre de collec-

1. L'église des Saints-Apôtres principalement, dont le chevet présente un des spécimens les plus remarquables du style roman propre à la région rhénane; nous en donnons plus loin une reproduction.

2. Le plus riche de ces trésors, après celui du Dôme, est celui de l'église Sainte-Ursule avec ses parois où de nombreux bustes de saints, recouverts de plaques de métal, sont disposés dans des casiers. L'église de Deutz possède aussi une châsse de saint Héribert, fabriquée probablement en 1147, ouvrage d'une exécution très large, orné d'émaux et de figures en ronde bosse. On trouvera des détails sur les diverses églises de Cologne et sur leurs trésors dans le livre de M. A. Darcel, *Excursion artistique en Allemagne*. Didron, 1862.

tions particulières composées surtout de peintures de l'école allemande primitive, bien que les plus importantes d'entre elles aient successivement disparu ; celle des frères Boisserée, entre autres, qui est allée enrichir la Pinacothèque de Munich, et celles de MM. Wallraf, Weyer et Oppenheim, qui, plus récemment, ont concouru à la formation ou à l'accroissement du musée même de la ville.

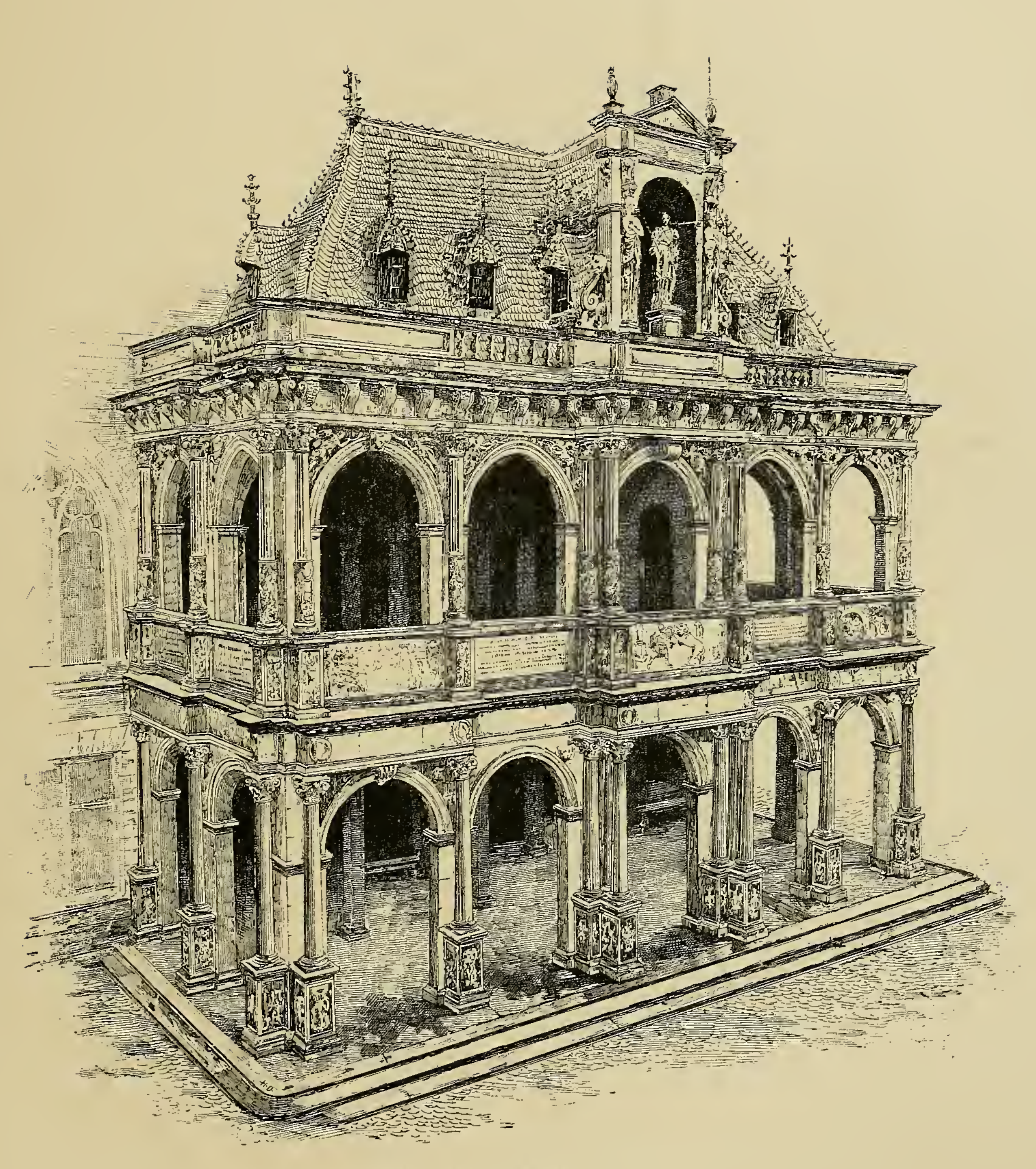
Le legs fait en 1823 par le professeur Wallraf de la collection de peintures anciennes qu'il avait réunies a été l'origine de ce musée.



COFFRET EN IVOIRE.
(Trésor de l'église Sainte-Ursule, à Cologne.) — Dessin de E. Rivoalen.

Mais le local dans lequel on l'avait installée d'abord, et où Bürger la vit encore en 1860 [1], étant bientôt devenu insuffisant, une somme d'environ 900,000 francs laissée à la ville par un de ses habitants, le conseiller Richartz, permit la construction d'un édifice spécial inauguré en 1861, et qui, en l'honneur de ses fondateurs, porte le double nom de Wallraf-Richartz. C'est un vaste bâtiment d'un style bizarre, soi-disant gothique, en réalité sans aucun caractère architectural. Une école de peinture et de dessin subventionnée par la ville est annexée à ce musée, et la Société des Beaux-Arts *(Kunst-Verein)*, qui dispose d'une partie du premier étage pour les expositions périodiques qu'elle

1. *Un Tour en Allemagne*, par Bürger; *Revue germanique*, tome XIII.



HÔTEL DE VILLE DE COLOGNE.

Dessin de J. Habert-Dys.

organise, reconnaît cette hospitalité par des dons d'œuvres modernes achetées sur ses propres revenus.

Cette collection d'œuvres modernes n'est pas d'un choix toujours heureux. Successivement accrue par des achats ou par des legs particuliers, elle gagnerait à être débarrassée de bon nombre de toiles plus que médiocres. Sans nous y arrêter bien longtemps, nous nous contenterons d'y signaler : le *Galilée*, de Piloty, composition assez vulgaire, qui nous montre l'illustre prisonnier posé d'une manière théâtrale dans son cachot et surveillé de près par des moines embusqués à la façon de traîtres de mélodrame; le *Repas des funérailles*, de Benj. Vautier, peinture un peu mince, un peu trop bourrée d'intentions, mais dans laquelle cet habile artiste a finement rendu le contraste que présente la désolation d'une famille en deuil avec l'indifférence des convives, les uns absorbés par leur caquetage, les autres avalant gloutonnement les bons morceaux qui leur sont servis, tous fort oublieux du parent et de l'ami qu'ils viennent d'enterrer; une *Vue de Castel Gandolfo*, pleine de lumière et de mouvement, par Oswald Achenbach, et une marine de son frère André : le *Départ du remorqueur*. Enfin, tout récemment, une grande toile de Richter : la *Reine Louise*, a été acquise pour ce musée de peintures modernes. Très populaire en Allemagne où on rencontre partout sa photographie, cette toile, si nous en croyons la chronique, aurait été beaucoup moins goûtée d'un auguste personnage qui, scandalisé de cette représentation, se serait vivement élevé contre la toilette un peu sommaire de la reine et contre la désinvolture assez risquée de sa démarche.

Si l'apparence extérieure du musée laisse fort à désirer, son appropriation du moins est convenable, sans cependant présenter les excellentes dispositions qui ont été réalisées depuis pour d'autres musées de construction plus récente, tels que ceux de Cassel et de Francfort. L'édifice, isolé de toutes parts, est divisé en salles suffisamment spacieuses et auxquelles de larges fenêtres dispensent amplement la lumière. Au rez-de-chaussée, les galeries qui s'étendent le long d'une cour intérieure sont réservées aux antiquités romaines : statues, bustes, autels votifs, mosaïques, etc. A côté, se trouvent d'autres objets appartenant

à l'époque chrétienne : des poteries, des fonts baptismaux d'un style mérovingien assez barbare avec des dragons et des têtes en saillie ; puis des meubles, des ivoires, des bronzes et des grès anciens ; une



CHASSE DE SAINT HÉRIBERT.

(Trésor de l'église de Deutz, près de Cologne.) — Dessin de E. Rivoalen.

collection de vitraux léguée par M. Boisserée ; une autre de verres de Venise, parmi lesquels on remarque une coupe ornée de fines peintures dans la manière de Mantegna ; enfin d'autres verres provenant de fabriques colonaises dont les produits sont souvent confondus avec ceux de Murano.

Mais, quels que soient le mérite ou la rareté de ces divers objets, le principal intérêt du musée consiste surtout dans la collection des peintures de l'ancienne école de Cologne. L'histoire de cet art primitif est malheureusement encore bien peu éclaircie et les recherches faites successivement par les frères Boisserée, par le professeur Wallraf et surtout par M. J. Merlo, n'ont abouti jusqu'ici qu'à un petit nombre de renseignements positifs sur cette école. Les classifications assez arbitraires qu'on a essayé d'y établir ne reposent que sur des analogies plus ou moins formelles entre des œuvres dont le plus souvent les auteurs sont demeurés inconnus. Parfois même, nous le verrons, ces analogies, toutes plausibles qu'elles paraissent, peuvent facilement induire en erreur. A vouloir, en effet, estimer la date d'une peinture uniquement d'après son caractère plus ou moins archaïque, on courrait grand risque de se tromper, ce caractère ayant, dans bien des cas, persisté fort au delà des limites qui d'ordinaire lui sont assignées et reparaissant même longtemps après que des artistes d'un talent supérieur sont déjà parvenus à s'en affranchir. Dans ces conditions, on conçoit quelles difficultés devait rencontrer la rédaction d'un catalogue. Nous n'osons affirmer que le livret et surtout le Guide publié par M. Niessen, le conservateur actuel, soient de nature à satisfaire l'attente du public [1]. M. Niessen n'est pas seulement peintre et musicien, c'est aussi un poète dont l'enthousiasme a besoin, presque à chaque page, de s'exhaler en de nombreux sonnets dans lesquels il célèbre en vers passionnés les merveilles de sa chère galerie. Nous aurions mauvaise grâce à insister sur la critique de ce léger travers chez un homme en qui nous avons rencontré une si parfaite obligeance, et il en coûte à notre sincérité d'avouer qu'à la place de ces dithyrambes esthétiques, on aimerait trouver, dans un travail de cette nature, des dates, des renseignements précis, des indications bibliographiques, et, s'il était possible, des fac-similés de monogrammes et de signatures. Cela dit, nous sommes heureux de pouvoir louer sans réserve le soin que M. Niessen prend de son musée et la bonne tenue de cette collection. A tout

1. *Führer in den geistigen Inhalt der Gemælde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz*, von J. Niessen. Kœln, 1877.

prendre, du reste, cet amour un peu exubérant dans sa forme a quelque chose de touchant et nous semble de beaucoup préférable



L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES, A COLOGNE.

à l'indifférence et au détachement suprêmes que professent certains conservateurs pour les richesses artistiques confiées à leur garde.

Les origines de l'école de Cologne sont toutes religieuses. Non seulement ses premières inspirations ont été empruntées aux livres saints, mais la peinture s'y montre absolument subordonnée à l'architecture sacrée qui, depuis longtemps d'ailleurs, l'avait précédée dans son développement. Il lui a donc fallu accepter, au début, un rôle tout à fait secondaire. Dans le monument dont il dispose en maître, l'architecte ne lui abandonne qu'une place restreinte où la lumière est insuffisante et dénaturée, en quelque sorte, par son passage à travers des vitraux colorés. Pendant longtemps cette peinture n'est donc qu'une simple décoration et les figures appliquées sur les murailles sont traitées comme de purs ornements. Un trait, laissé apparent, découpe nettement leur silhouette et les teintes plates, posées, par grandes localités, entre ces contours, n'ont aucune prétention à reproduire le modelé de la nature. Déjà réduit à un si modeste emploi, le peintre semble vouloir se faire plus humble encore, et l'on dirait qu'il craint de porter ombrage au sculpteur. Tandis que celui-ci, aux portails de nos églises, dans des scènes telles que le *Jugement dernier* ou la *Passion,* réunit de nombreux personnages et les groupe entre eux avec des actions souvent désordonnées, son confrère, plus timide, se contente d'aligner, à des distances régulières, des saints raides et inertes. On peut voir, à Cologne même, sur les parois de quelques-unes des églises, des traces de ces enluminures grossières ; telles sont notamment les grandes figures d'Apôtres peintes sur ardoise dans l'église de Sainte-Ursule ; ou, dans le chœur de Saint-Cunibert, le Christ en croix ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean. Généralement ces figures, d'un dessin rudimentaire et d'une laideur presque grotesque, se détachent uniformément sur un fond d'or ; quelquefois cependant des gaufrures sont imprimées sur ce fond, pour en meubler le vide et donner plus de richesse à l'œuvre. D'autres fois, comme dans un tableau du musée qui représente également le *Christ en croix,* avec saint Jean et la Vierge (n° 105 du catalogue), l'artiste, soit qu'il veuille d'une manière plus positive appeler l'attention sur les visages, soit qu'il se sente trop inhabile à les reproduire, imagine de poser sur des corps peints des têtes sculptées en ronde bosse. Ici encore,

ainsi qu'on peut souvent le constater dans l'histoire, les limites entre la peinture et la sculpture restent longtemps indécises ; chacun des deux arts essaie d'empiéter sur l'autre et pense par les emprunts qu'il lui fait suppléer à sa propre inexpérience. Malgré tout, et bien que les « tailleurs de bois ou de pierre » leur demeurent très supérieurs, les peintres de Cologne commencent à être connus, et dès le XIIIe siècle leur habileté, vantée dans le *Parcival* de Wolfram van Eschenbach, est déjà célèbre en Allemagne.

Chaque contrée d'ailleurs a ses sujets favoris, que la piété des fidèles a plus spécialement consacrés, ou qui se rattachent à des traditions locales. Les artistes ne se lassent pas de les reproduire, et non seulement les épisodes sont les mêmes, mais la façon de les traiter ne varie guère. Dans la *Salutation angélique,* par exemple, une des données le plus fréquemment représentées alors, l'attitude de la Vierge qui s'interrompt dans sa prière, celle de l'ange agenouillé devant elle, la disposition même de la chambre et son petit mobilier se retrouvent presque toujours identiques. Tout au plus, le peintre, en reproduisant cette scène, se permet-il d'y changer des détails accessoires. S'il a chez lui quelque objet curieux, il ne se refuse point le plaisir de le copier, de le mettre en évidence : tantôt c'est le vase orné de dessins dans lequel est plantée une belle touffe de lis, ou bien la riche étoffe tendue derrière la Vierge, ou bien encore le tapis aux vives couleurs qu'il place sous ses pieds [1]. Peu à peu, cependant, à côté de ces scènes d'une simplicité élémentaire, les plus hardis se donnent carrière et abordent bravement des compositions plus compliquées, comme la Passion, la Légende de sainte Ursule et des onze mille Vierges ou le Massacre des dix mille saints. Avec des tâches si fort au-dessus de leurs moyens, vous pouvez penser ce que sont les résultats. Mais rien ne les arrête et, leur gaucherie s'accordant avec leur foi, ils semblent s'ingénier pour renchérir sur la laideur habituelle de leurs personnages, en faisant les bourreaux plus difformes

1. Notons, en passant, que tapis, étoffes ou poteries, ces objets, s'ils ont quelque valeur, proviennent toujours de l'Orient et témoignent à la fois des relations commerciales qui régnaient entre Cologne et le Midi, et de la supériorité de goût que les peintres reconnaissaient déjà à ces produits de l'industrie arabe ou persane.

encore. Derrière ces compositions étranges, des paysages enfantins commencent à découper leurs silhouettes. Ils nous montrent les environs de Cologne ou la ville elle-même, avec ses principaux monuments, et plus d'une fois, en examinant de près ces représentations fidèles dans leur naïveté, les archéologues ont pu en tirer des indications précieuses sur les édifices, les habitudes et les costumes de ce temps. Après tant d'efforts et de tâtonnements, le moment arrive enfin où l'art, jusque-là trop malhabile, va peu à peu nous renseigner sur l'état de la société d'alors et refléter l'image de la vie qui l'entoure.

Aussi, bien qu'au cours de ces recherches le goût soit plus souvent offensé que satisfait, l'étude de ce premier éveil ne laisse pas de devenir de plus en plus intéressante et de prêter à de curieuses observations. Tout à l'heure, par exemple, nous avions vu le peintre recourir à l'emploi de la sculpture pour nous donner idée du relief des objets que, seul, il se sentait impuissant à figurer; le voici maintenant qui, réunissant à côté les uns des autres et sur un même panneau (n° 113) plusieurs épisodes empruntés à la vie de saint Antoine, voudrait essayer d'exprimer leur succession, comme s'il pensait ainsi étendre le domaine de son art et triompher de l'immobilité qui lui est imposée. Il est loin de se douter que cette unité, à laquelle il s'efforce maintenant d'échapper, sera plus tard une des conditions essentielles de la puissance de cet art. Notons aussi, dans ce tableau de la vie de saint Antoine, la présence d'un Centaure qui, mêlé aux démons, s'acharne, comme eux, après le pieux solitaire et cherche à l'entraîner dans une caverne. L'apparition, à cette date et jusque dans ces contrées, d'un être mythologique au milieu d'un sujet sacré semble assez étrange. Ce n'est pas là cependant un fait isolé et on retrouverait facilement d'autres exemples de l'emploi de ces figures allégoriques, notamment sur les portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg qui datent de la fin du XIe siècle. On est trop porté à croire que la Renaissance seule a remis en lumière ces créations de la fable antique. Même au nord de l'Europe, les images du paganisme n'avaient pas tout à fait disparu pendant le moyen âge. Mal fixé encore sur la représentation de Satan et des puissances infernales qui commençaient dès lors à tenir une

grande place dans ses préoccupations, l'art nouveau, pour les peindre, trouvait commode de copier, en leur attribuant une signification différente, les monstres que l'antiquité avait créés. Les peintres primitifs de Cologne fourniraient même, nous le verrons tout à l'heure, plus d'un utile renseignement pour l'iconographie du diable et pour les transformations successives que cet intéressant personnage a subies dans la symbolique chrétienne. Quant à saint Antoine, il inaugurait ici la série lamentable des infortunes auxquelles il devait bientôt, et de plus en plus, être en butte de la part des peintres. Poursuivant sans pitié le malheureux ermite, ceux-ci allaient faire de lui le plastron de leurs inventions malicieuses et de leurs charges les plus déplacées.

Du moins les irrévérences de l'école de Cologne étaient-elles involontaires et sa gaucherie seule pouvait à ce moment prêter à rire. A la longue cependant un intérêt d'un ordre plus élevé va se mêler à ses productions; les formes y deviendront plus choisies et une certaine habileté apparaîtra graduellement dans son exécution. Mais pendant longtemps encore, que de maladresses! Quelles difficultés à trouver sa voie! Combien, pour l'art aussi bien que pour toutes les autres manifestations de l'activité humaine, ces premiers commencements sont pénibles! Comme les plus modestes progrès y sont lents et chèrement achetés! Dans un *Christ en croix* entouré de saints et de saintes (n[os] 68 et 69), on est heureux de rencontrer enfin des corps un peu mieux proportionnés, des attitudes plus justes et plus naturelles. Les draperies moins tourmentées se prêtent mieux aussi aux mouvements de ces corps et permettent de soupçonner leurs formes. Enfin, si les figures ne sont point encore reliées entre elles par les lignes de la composition, l'expression de tristesse et de désolation qui leur est commune atteste du moins qu'un même sentiment les a rapprochées autour de la croix. D'ailleurs, au pied de cette croix, remarquez la figure de cette donatrice agenouillée que le peintre a représentée dans les dimensions modestes qui conviennent à une simple fidèle, mais accompagnée d'armoiries — l'amour-propre ne perd jamais ses droits — qui ont permis de reconnaître la noble famille à laquelle elle appartient, celle

des Walburgh. Cette petite figure est encore bien maladroite et bien insignifiante; mais dans cet usage dont la mode, avec le temps, se propagera de plus en plus, la peinture va trouver un élément d'émancipation très efficace. Le désir de montrer plus clairement l'individualité de ces petits personnages et d'accuser nettement leur ressemblance deviendra même pour elle une des causes les plus fécondes d'avancement. Deux autres tableaux : une *Annonciation* et la *Vierge embrassant sainte Élisabeth* (n°s 70 et 71), nous montrent bientôt la réalisation d'un progrès plus marqué. Leur style est décidément plus large et une même action unit entre eux les personnages par une pantomime à la fois plus significative et moins exagérée. Les plis ont aussi plus d'ampleur et, dans la sérénité qui se voit sur les visages, dans la couleur discrète et harmonieuse, dans l'exécution plus personnelle, on sent comme un goût propre qui se manifeste et arrive à se créer des moyens d'expression dont il est maître.

L'ordre chronologique s'accuse en gros dans ces tâtonnements et ces progrès; mais, est-il besoin de le dire, il serait imprudent de chercher là une suite continue et logique. Il y aura, au contraire, encore bien des arrêts, parfois même des retours en arrière, et l'art, dans ses étapes successives, n'a point le privilège de cette marche régulière que les esprits systématiques sont trop enclins à lui attribuer. Après un avancement qui semble acquis, l'ignorance et l'inhabileté peuvent reparaître de nouveau, et en présence d'inégalités si flagrantes il est bien difficile de préciser des dates et d'affirmer des filiations. En somme, cependant, en dépit de ces écarts et de ces inévitables oscillations, on démêle une progression qui se marque de plus en plus, et, si retardé qu'en soit encore l'avancement, la maturité se prépare. Nous touchons à la fin de cet art anonyme que nous avons étudié jusqu'ici, et avec le nom de maître Wilhelm nous pouvons saluer un talent plus réel et une individualité déjà formellement affirmée. Ce n'est pas que les documents qui le concernent soient bien nombreux, ni qu'ils aient la précision qu'on leur voudrait : jusqu'à ces derniers temps le nom même du peintre était resté douteux. On avait bien pu, il est vrai, constater des analogies positives entre un certain nombre de peintures,



LE CHRIST ENTOURÉ DE LA VIERGE ET DES APÔTRES.

Peinture de maître Wilhelm. (Musée de Cologne, nº 41.) — Dessin de E. Rivoalen.

les unes déjà réunies dans le musée, les autres appartenant à des églises de Cologne ou des environs, et, à raison du caractère de similitude de ces différents ouvrages, il avait semblé naturel de les attribuer à un maître de ce temps signalé dans la Chronique de Limbourg (1380) comme le meilleur peintre de l'Allemagne et dont on croit que le véritable nom était Guillaume de Herle. La découverte assez récente de peintures murales d'un style absolument pareil exécutées à l'hôtel de ville, dans la salle de la Hanse, et de nouvelles recherches faites dans les archives municipales par M. le docteur Ennen sont venues confirmer cette attribution qui concorde d'ailleurs avec les indications déjà données par M. Merlo dans son travail sur les maîtres de l'ancienne école de Cologne[1]. La période d'activité de ce peintre paraît devoir être comprise entre 1358 et la fin du siècle, et, à en juger par le nombre des imitateurs qu'il a suscités, on peut assurer qu'il jouissait en son temps d'une grande réputation. Ses œuvres, en tout cas, ont un caractère assez franchement accusé pour qu'on puisse facilement les reconnaître. Dans le triptyque (n° 40) sur les volets duquel sainte Barbe et sainte Catherine d'Alexandrie sont représentées, le panneau central est occupé par une Madone tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui caresse tendrement le menton de sa mère. Le visage de la Vierge, bien que d'une rondeur un peu molle, ne manque cependant pas de grâce et son expression est pleine de douceur et de bonté. Le dessin de ses mains effilées, sans être très correct, marque aussi un notable progrès sur ce qui s'était fait jusqu'alors; enfin, les chairs ont plus d'éclat et l'exécution a gagné en largeur et en facilité. Le *Christ en croix* entouré de la Vierge et des Apôtres (n° 41) est encore supérieur. Autour du divin crucifié, une volée de petits anges, aux ailes et aux robes bleues, se pressent en pleurant, ou recueillent pieusement dans des calices le sang qui s'écoule de ses plaies[2]. Le visage du Christ et son corps affaissé marquent bien les souffrances

1. *Die Meister der altkœlnischen Malerschule*, par J. J. Merlo. Cologne, 1852.

2. Ces petits messagers voltigeant autour du Calvaire ne sont point une invention qui appartienne à l'école de Cologne. On les retrouve non seulement dans les miniatures des manuscrits de ce temps, mais dans les sculptures en ivoire les plus anciennes. Giotto, et après lui Mantegna et Signorelli, les ont aussi introduits dans leurs œuvres.

qu'il vient de traverser. De part et d'autre, les apôtres, drapés dans de longues robes, sont rangés symétriquement, séparés par des intervalles égaux; mais la Vierge défaillante avec saint Jean qui la soutient forment au centre un groupe touchant qui rompt un peu la régularité de cette symétrie. Sur tous les visages, principalement sur ceux de saint Barthélemy et de saint Pierre, la vie s'accuse déjà avec ses traits particuliers. On sent, à la variété des physionomies, que ce sont là des portraits et que, de plus en plus, l'étude directe de la nature procure aux peintres ses salutaires enseignements. Aussi, en face de cette originalité qui, toute restreinte qu'elle soit encore, dépasse de si loin celle de ses devanciers, on comprend que maître Wilhelm ait réuni de nombreux disciples, et que ceux-ci aient manifesté dans leurs propres œuvres l'influence qu'il avait exercée sur leur talent. Cette influence se serait même, à ce qu'on croit, étendue jusqu'en Flandre, et, sans qu'il soit bien facile d'en fournir des preuves décisives, ni, à plus forte raison, d'en marquer la mesure, elle aurait agi sur les Van Eyck eux-mêmes.

Mais à quoi bon chercher au dehors les titres d'honneur de cet art? A Cologne même, nous trouvons un peintre qui va réaliser les meilleures aspirations de maître Wilhelm. Qu'il soit ou non son élève, maître Stephan, en effet, dérive de maître Wilhelm. Il continue ses traditions et nous ne saurions reconnaître entre eux, ni pour les types, ni pour l'expression des sentiments, ces différences tranchées que signalent MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur excellente étude sur la peinture flamande. Entre les deux artistes il n'y a, suivant nous, d'autre distance que celle du talent, et si le dernier venu marque l'apogée de l'école, il ne fait que montrer à un degré supérieur les qualités que nous avons vues en germe chez son prédécesseur. Les informations qu'on a pu réunir sur maître Stephan se réduisent aussi à fort peu de chose. L'orthographe même de son nom n'est pas très sûre : suivant M. Merlo il s'appellerait Lœthener, et Lochner suivant l'archiviste Ennen. On croit qu'il est né à Constance, et, sans pouvoir spécifier à quel moment il est venu s'établir à Cologne, on sait qu'en 1442, avec sa femme Lysbeth, il y achetait deux maisons dont l'emplacement et

la désignation sont connus. Bientôt après, la considération que le peintre avait acquise lui méritait par deux fois l'honneur d'être appelé à siéger dans les conseils de la ville, en 1448 et 1451. Mais, trop détaché sans doute du soin de ses intérêts, dans cette même année 1451 il mourait à l'hôpital, après avoir été obligé de revendre ses deux maisons. Si ces indications sont, à notre gré, trop incomplètes, du moins les œuvres de maître Stephan parlent pour lui. Celles que possède le musée nous présentent des aspects assez variés de son talent; elles sont cependant fort inégales et, malgré les qualités de quelques-unes d'entre elles, elles ne suffiraient pas, nous le montrerons, pour justifier l'admiration à laquelle il a droit.

La *Sainte Ursule* (n° 124), peinte de grandeur presque naturelle, abrite dans les plis de son manteau (ainsi qu'on représentait parfois alors les vierges protectrices) quatre petites figures de jeunes filles, compagnes de son martyre. Avec leurs visages juvéniles et leurs costumes d'une coupe toute moderne, celles-ci ressemblent à des pensionnaires fraîchement échappées du couvent. L'œuvre, du reste, a souffert de restaurations assez maladroites. Quant aux deux panneaux (n°s 119 et 120) sur lesquels sont rangés symétriquement, d'une part : saint Ambroise, sainte Cécile et saint Augustin; de l'autre : saint Marc, sainte Barbe et saint Luc, ils formaient autrefois les volets d'un tableau central : la *Présentation au Temple*, que possède aujourd'hui la collection grand-ducale de Darmstadt. C'est un ouvrage remarquable, d'un grand éclat de couleur. La composition assez compliquée réunit de nombreux personnages très richement vêtus, avec ces expressions candides et ces figures innocentes et roses qui sont familières au peintre ; dans leurs costumes domine ce bleu franc et velouté qu'il excellait à travailler. Une inscription que tient à la main un de ces personnages porte la date 1447 et, à raison du mérite de l'œuvre, on peut assurer que cette date devait correspondre à la maturité du talent de l'artiste. Les figures isolées peintes sur les volets du musée de Cologne ont naturellement moins d'importance et quelques-unes sont d'une naïveté singulière. Saint Augustin, présentant à Dieu l'offrande de son cœur, le tient à la main comme il ferait

d'un gâteau; saint Marc a l'air placide d'un bon bourgeois de ce temps-là et le lion étendu à ses pieds semble un vulgaire caniche; quant au saint Luc, pour se faire plus sûrement reconnaître, il porte un petit portrait de la Vierge et tout le matériel nécessaire au miniaturiste, pinceaux et couleurs, pend à sa ceinture, renfermé dans un étui. Ajoutez que, chez sainte Cécile et sainte Barbe, le corps cambré en arrière et la proéminence du ventre paraissent formellement contredire leur virginité. En dépit de ces imperfections, les honnêtes et fines expressions de tous ces visages attirent l'attention et tranchent sur la banalité de la plupart des œuvres de ces primitifs.

Le *Jugement dernier* (n° 121) n'est pas non plus une œuvre complète; mais cette fois c'est le panneau le plus important, celui du milieu, que possède le musée de Cologne, tandis que les volets qui l'accompagnaient autrefois sont maintenant à Francfort et à Munich. Un tel sujet semble peu en rapport avec le tempérament de Stephan Lothner; mais volontiers ces doux se laissent tenter par les données qui contrastent le plus avec la nature de leur talent, et quand ils les traitent, ils en exagèrent encore les horreurs; poussant les choses à outrance, ils veulent être impitoyables. Malgré son désir, les horreurs par lesquelles maître Stephan se propose de nous terrifier n'ont rien d'effrayant et les détails vraiment comiques abondent dans sa composition. Le Christ, juge suprême, est placé au centre, et de toutes parts, sortant de la terre qui s'entr'ouvre afin de leur livrer passage, les humains ressuscitent pour comparaître devant lui. De chaque côté, intercédant en leur faveur, la Vierge et saint Jean implorent la miséricorde divine; mais, sans attendre le jugement, anges et diables se disputent à l'envi la possession de ces malheureux. A la droite du Christ sont rangés les élus : des jeunes gens et des vieillards, des moines reconnaissables à leur tonsure, des femmes, des jeunes filles aux longues chevelures. Tous sont entièrement nus, mais vus de dos pour plus de décence, et vous pouvez penser avec quelle gaucherie naïve un peintre du nord s'est tiré de la représentation de toutes ces nudités. La milice céleste rassemble ces bienheureux, les dispose en files alignées et, à travers une prairie émaillée de fleurs, les conduit

vers un édifice gothique qui figure le paradis et à la porte duquel saint Pierre se tient avec ses clefs. Dans la troupe sainte on se retrouve, on se reconnaît avec bonheur, on s'embrasse, et on témoigne aux bons anges la reconnaissance que méritent leurs excellents procédés. Ils ont eu fort à faire ces bons anges, en effet, et leur mission n'est point une sinécure. De ci, de là, par les bras, par les jambes, les démons âpres à la curée s'efforcent de leur arracher leurs conquêtes, tirant à eux dans le troupeau humain tous ceux qu'ils peuvent saisir et les entraînant violemment vers leur sombre domaine. Luxurieux, gourmands, paresseux, joueurs, tous les vices et aussi toutes les conditions de la société, papes, rois, évêques et guerriers se trouvent là confondus, et ces êtres souillés, déformés, enlaidis par les excès qui leur ont mérité leur châtiment, sont poussés et précipités pêle-mêle dans la géhenne du feu éternel. L'acharnement est tel que la lutte engagée sur la terre se poursuit encore dans le ciel entre les diables et les petits anges bleus qui volent à travers les nues. Ceux-ci, recourant à d'ingénieux stratagèmes pour dérouter leurs ennemis, les remplissent d'épouvante en leur opposant les divers instruments de la Passion, les clous, le marteau, l'éponge et la lance dont ils se sont munis. Malgré la peine que s'est donnée le peintre pour les rendre terribles, les démons sont les plus réjouissants du monde. On ne saurait imaginer plus bizarre assemblage de formes incohérentes, empruntées aux êtres réputés les plus répugnants et les plus hideux de la création : de grands singes d'un vert éclatant, des chauves-souris énormes et velues, des crapauds à têtes de chouette ou de porc, des reptiles visqueux, hérissés de piquants ou de verrues, toute une réunion de monstres grotesques sur lesquels l'artiste a cherché à accumuler toutes les laideurs. Le problème d'ailleurs était difficile, et même aux grandes époques de l'art moderne, les plus forts n'y ont souvent pas mieux réussi que ces primitifs. Ceux-là seuls ont su le résoudre qui, comme Léonard ou Raphael, se sont contentés de reproduire, et le plus souvent sans les modifier, les types qu'avait imaginés l'antiquité — centaures, satyres, sphinx, tritons ou chimères — et dans lesquels éclate la merveilleuse souplesse de son génie plastique. D'autres, même parmi les plus fameux



LA VIERGE AU ROSIER, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.

(Musée de Cologne, nº 118. — Dessin de John Watkins.

et les plus richement doués sous le rapport de l'imagination, n'ont abouti dans des tentatives analogues qu'à des créations d'une beauté nulle et d'un goût plus que douteux. Les grands démons qui font la police dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, pas plus que les monstres infernaux ou marins et les hydres conçus par Rubens, ne sont des merveilles d'invention, et les uns comme les autres pourraient, sans y paraître déplacés, figurer dans les compositions franchement comiques où s'est égayée la verve d'un Callot ou d'un Teniers.

Des sujets de ce genre, en tous cas, n'étaient point faits pour maître Stephan, et, bien que plus d'une fois il s'y soit essayé, ils s'accordaient mal avec le caractère de son talent. Délicat et tendre, celui-ci trouvait, au contraire, ses meilleures inspirations dans les plus simples données. A ce titre, une seule œuvre au musée de Cologne est vraiment digne de lui. C'est le petit tableau où il a représenté la *Madone au berceau de roses*, image d'oratoire, *tableau de Paradis* comme on disait alors, qui, dans ses dimensions réduites, est aussi finement travaillé qu'une miniature. Portant une riche couronne de perles et vêtue d'une longue robe et d'un manteau bleus dont les larges plis s'étalent autour d'elle, la Vierge est assise sous un berceau de roses auxquelles de beaux lis mêlent leur blancheur; un gazon émaillé de mille fleurs s'étend sous ses pieds. De ses mains allongées et mignonnes, elle soutient le petit Jésus, un enfant au corps blanc, ferme et replet, à la tête ronde, un peu forte et coiffée de courts cheveux blonds. Groupés autour de la mère et de l'enfant, tout occupés à leur complaire, une troupe de petits anges — gentilles créatures aux visages enfantins, aux ailes diaprées, comme celles des oiseaux-mouches ou des papillons — les prient, leur présentent des fruits, cueillent pour les leur offrir les roses qui tapissent le treillage, ou font doucement résonner l'air des sons de l'orgue, de la harpe ou des mandolines. Du haut du ciel, Dieu le Père bénit et contemple avec joie cette scène d'adoration. Au-dessus de la tête de la Vierge plane la colombe mystique et un chœur de chérubins mêle ses chants aux harmonies qui s'exhalent de la terre. Cette chaste figure de la Vierge est d'une candeur exquise; on sent que le mal n'a jamais

effleuré son âme. Les yeux modestement baissés, elle paraît heureuse de toutes ces attentions prodiguées à son fils, et l'artiste, par la sincérité du sentiment qu'il y a mise, a trouvé moyen de rajeunir un des sujets que jusque-là on avait le plus souvent traités. Il semble qu'il ait voulu soulager la ferveur de sa propre piété lorsque, entourant ainsi la reine du ciel des sons et des parfums les plus suaves, il trouve pour exprimer un tel hommage cet accord heureux de formes gracieuses et de fraîches couleurs.

Malgré l'intérêt et la variété qu'offrent ces divers tableaux de maître Stephan réunis au musée de Cologne, ils ne laissent guère pressentir l'importance et la beauté de sa plus haute création. Nous voulons parler du triptyque de la cathédrale, le *Dombild*, qui, après avoir autrefois orné l'autel de la chapelle du Conseil, fut ensuite transporté au Dôme dans la chapelle de Sainte-Agnès.

L'œuvre est depuis longtemps célèbre et, dès le commencement du XVI[e] siècle, en 1521, Albert Dürer, se rendant en Hollande, inscrivait sur son journal de voyage, « les deux pfennings d'argent » qu'il avait dû payer « pour se faire ouvrir le tableau peint par maître Steffen à Cologne »[1]. L'auteur d'un livre publié dans les premières années du XVII[e] siècle et consacré aux gloires de l'Allemagne[2], Mathias von Quaden, ajoute même à ce sujet que, suivant une tradition recueillie par lui, comme on racontait à Dürer que l'auteur du *Dombild* était mort de misère à l'hôpital, le maître de Nuremberg aurait répondu qu'il était vraiment honteux « qu'un si grand artiste, l'honneur de Cologne, ait été à ce point méconnu et abandonné par ses compatriotes ». Ce propos et l'indication relative à la fin misérable de maître Stephan ont été récemment confirmés par la découverte, faite aux archives, de la vente des biens du peintre opérée l'année de sa mort, en 1451. Quant à la date même de cette œuvre, des archéo-

1. Il fallait dès ce moment payer pour voir le *Dombild* et cette pieuse tradition s'est conservée jusqu'à nos jours. Il en coûte aujourd'hui près de deux francs pour pénétrer dans le chœur où il se trouve. Du reste, la même redevance est exigée à Cologne par le sacristain de l'église Saint-Pierre quand on veut voir le *Crucifiement de saint Pierre* de Rubens; une affreuse copie tient au-dessus de l'autel la place de l'original.

2. *Deutscher Nation Herrlichkeit.* Cologne, 1609.

logues et des critiques d'art ont voulu en trouver la trace dans des caractères peints en grisaille au bas des volets extérieurs du triptyque, et que nous reproduisons ici dans l'ordre où ils se présentent.



Ces caractères mystérieux, de dimensions inégales, espacés sur les deux panneaux à des intervalles irréguliers et n'ayant par conséquent point l'air d'y figurer une suite, ont naturellement provoqué bien des commentaires et des discussions. Suivant une interprétation donnée par Wallraf et admise par Passavant, ces caractères, rapprochés ainsi : M.IV.O.X., formeraient la date : mille quatre cent dix (1410). Une semblable interprétation, qui suppose un système de numération tout à fait bizarre et un mélange de chiffres romains et de chiffres arabes dont, à notre connaissance, il n'existe pas d'autre exemple, nous paraît tout à fait inadmissible. Cette date de 1410 ne se concilierait aucunement, d'ailleurs, avec celle de 1447 qui, d'une façon parfaitement régulière et authentique, est portée sur le tableau de Darmstadt. Il n'existe pas, en effet, entre l'exécution des deux ouvrages de différence bien sensible et, si l'on voulait absolument en trouver une, elle serait plutôt, croyons-nous, à l'avantage du *Dombild* où la largeur et la beauté sont supérieures. Toutes deux, d'ailleurs, se rapportant à la pleine maturité de l'artiste, ne sauraient être ainsi séparées par un intervalle de près de quarante années et nous croyons qu'on doit les considérer comme à peu près contemporaines.

Sans insister plus longtemps sur ce point, examinons l'œuvre en elle-même. Les faces extérieures des volets, quand ils sont fermés, représentent l'*Annonciation de la Vierge*. Sur le battant de droite, les ailes déployées et couvert d'un ample manteau rouge à passementerie dorée, l'ange remet à Marie, en signe de la dignité qu'il vient lui offrir, un sceptre et une bulle revêtue d'un sceau rouge sur laquelle le peintre a naïvement retracé les premiers mots de la Salutation : « *Ave Maria* ». Surprise dans sa prière, la jeune fille se détourne avec modestie, et,

d'un geste ingénu, elle manifeste son humble soumission à la volonté divine. Ses traits sont nobles et purs. Un long manteau blanc est jeté par-dessus sa robe bleuâtre. Les deux personnages, en grandeur naturelle, se détachent sur le fond d'or d'une draperie ornée de palmettes régulièrement disposées. Un prie-Dieu gothique et un vase de décor persan, d'où s'élèvent de longues tiges de lis blancs, composent tout l'ameublement de ce tranquille réduit. La douce clarté de la couleur, son effacement, la justesse des expressions, tout ici est en harmonie avec le caractère de la scène, et il y a comme une atmosphère de sérénité, de calme et de recueillement autour de ces deux êtres aussi purs l'un que l'autre et si bien faits pour se comprendre.

A l'aspect volontairement effacé de cette composition succèdent, lorsqu'on ouvre les volets du triptyque, la pompe et la magnificence du triomphe; c'est comme un merveilleux écrin qui laisse éclater les splendeurs qu'il recélait. Mouvement des lignes, richesse du coloris, variété des épisodes et des expressions, on n'imagine pas contraste plus saisissant. Au centre du tableau du milieu, l'*Adoration des Mages,* la Madone, assise sur un trône, est vêtue d'une robe et d'un manteau bleus, de ce bleu admirable, à la fois savoureux et doux, que Stephan savait travailler avec un art si délicat et qui, sans parler de bien d'autres traits, suffirait à faire reconnaître ses ouvrages. La robe comme le manteau sont doublés d'hermine, et les agrafes ainsi que la couronne de brillants et de pierres fines que porte la Vierge sont du travail le plus précieux. Quant au visage de la jeune fille, il reproduit avec un grand charme un type qu'on rencontre fréquemment en Allemagne : des traits réguliers, un ovale assez plein, le front large, un teint d'une grande fraîcheur et des cheveux soyeux d'un blond clair très fin. Les yeux baissés vers le divin enfant qui repose sur ses genoux, Marie semble vouloir reporter sur lui les honneurs qui lui sont rendus et, tout entière à son intime bonheur, elle s'unit du fond de son âme à l'adoration des Mages. Cette Vierge et celle de la *Salutation,* bien que différentes d'expression, sont deux créations d'une beauté supérieure et d'un style aussi élevé qu'original, deux chefs-d'œuvre qui ne craignent aucune comparaison. La figure du petit

Jésus, d'ailleurs, n'est pas ici moins remarquable. De la main droite, deux de ses doigts levés en l'air, il bénit les pieux voyageurs et,



L'ANNONCIATION.
Volet extérieur du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

malgré l'air d'autorité qu'il porte sur ses traits, son visage est bien celui d'un enfant. La beauté, la souplesse et la grâce de son corps

contrastent heureusement avec les représentations malencontreuses auxquelles nous ont habitués les écoles primitives, d'ordinaire assez



L'ANNONCIATION.
Volet extérieur du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

peu habiles à exprimer ces formes juvéniles. Groupés de chaque côté du trône, coiffés de turbans ou de bonnets bizarres, vêtus d'étoffes

de velours ou de satin damassées d'or et bordées de fourrures, les Mages se pressent autour de la mère et de l'enfant. La magnificence et la variété de leurs costumes, les pierreries dont sont ornées leurs armes, — des sabres et des épées du style persan le plus pur, — les étendards bleus, semés d'étoiles ou de croissants, qui flottent au-dessus d'eux, les vases précieux, les coffrets et les fourrures qu'ils apportent en présent, tout cela forme un ensemble d'un éclat et d'une richesse extraordinaires. Les types aussi offrent une diversité extrême. A côté de têtes énergiques, crépues, bronzées par le soleil, sont placés des portraits de contemporains du peintre, d'honnêtes bourgeois de Cologne, et parmi eux, suivant la tradition, l'artiste et le bourgmestre d'alors, un gros bonhomme à figure joviale et rougeaude, agenouillé aux pieds de la Vierge. A gauche, à genoux aussi, un vieillard chauve, maigre, au nez pointu, aux mains ridées, lui fait pendant. Dans le ciel nous retrouvons nos petits anges qui volent çà et là ou qui soutiennent les coins d'un dais en tapisserie placé derrière le trône[1]. Enfin, ainsi qu'il aimait à le faire dans la plupart de ses tableaux, le peintre a semé le gazon d'une multitude de fleurs printanières, des violettes, des primevères et des muguets mêlés à des fraisiers couverts de fleurs et de fruits, comme si la terre elle-même était jalouse de joindre l'hommage de ses plus gracieuses productions aux riches offrandes de ces pèlerins.

De chaque côté de l'*Adoration des Mages* sont représentées les deux légendes les plus populaires de Cologne ; à droite : *Saint Géréon et ses compagnons,* et, en pendant : *Sainte Ursule* et les Vierges qui lui font cortège. La sainte Ursule, couronnée d'un diadème d'or,

1. Des fleurs et des oiseaux sont dessinés sur cette tapisserie d'un travail oriental très précieux et très riche. L'imitation de ce tissu nous avait frappé par sa perfection vraiment surprenante. En regardant de plus près, nous avons pu nous convaincre que ce n'était point là une peinture, mais bien l'étoffe elle-même collée à plein sur le panneau, après avoir été découpée suivant les contours de la figure de la Vierge. Les joints, dissimulés avec art, sont masqués au moyen de plis peints après coup, d'ombres portées ou même de mèches de la chevelure débordant sur cette étoffe. C'était là d'ailleurs un procédé assez usité à cette époque et dont nous avons trouvé d'autres exemples au musée de Cologne. On ne se bornait même pas à ces applications de tissus, et dans un *Crucifiement* de l'école de maître Wilhelm (n° 42) on remarque des boucles, des plaques et des rondelles de métal qui se détachent en relief sur les harnais des chevaux ou sur les armures ; comme si, par ce mélange de réalité et d'imitation, les peintres se proposaient de produire une illusion plus complète.



L'ADORATION DES MAGES, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.

Panneau central du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

porte par-dessus sa jupe bleue une robe et un manteau rouges bordés d'hermine. Ses cheveux d'un blond doré encadrent gracieusement son candide visage. Malheureusement, ici encore l'attitude de son corps renversé en arrière lui donne une apparence un peu compromettante. Est-ce la faute du modèle, ou n'est-ce pas plutôt une façon de se vêtir et de se tenir qui, toute disgracieuse qu'elle paraisse, était alors fort à la mode, puisque nous la retrouvons dans un grand nombre des tableaux ou des statues de cette époque, et qu'à côté même de sainte Ursule une autre jeune fille étale, évidemment sans penser à mal, une taille encore plus déformée? Elle est d'ailleurs d'aspect assez vulgaire, cette jeune fille au nez en trompette et au front bombé, et plusieurs de ses compagnes — ce sont évidemment là des portraits — ne se distinguent pas non plus par une beauté irréprochable. Quelques autres, en revanche, roses, ingénues et souriantes, ont de vrais visages de chérubins. Un héraut, placé à côté de sainte Ursule et qui semble l'encourager à s'approcher de la Vierge, relie cet épisode avec la composition du panneau central.

Si nous avons eu quelque réserve à faire au sujet de la *Sainte Ursule,* en présence du *Saint Géréon* il n'y a place que pour l'admiration. Ces jeunes guerriers aux types nobles et graves sont d'une beauté touchante. Couverts d'armures noires, de cottes de mailles et de blouses rouges et vertes, ils entourent leur chef, et comme lui, tournés vers la Vierge, ils semblent décidés à affirmer leur foi jusqu'à la mort. Saint Géréon surtout est superbe de courage et de mâle fierté. Coiffé d'une toque blanche et bleue, et revêtu d'une armure dorée sur laquelle sont passés une cotte de mailles et un justaucorps de velours bleu brodé d'or, il se tient dans une attitude résolue, le poing appuyé sur la hanche, l'étendard de sa légion à la main. L'aspect austère de sa petite troupe contraste avec l'harmonie plus riante qu'offre le cortège des jeunes filles. A voir ainsi opposées l'une à l'autre ces deux formes du sacrifice : l'héroïsme des guerriers et la chasteté des vierges, on sent qu'un même martyre attestera l'ardeur et la sincérité d'un amour pareil. Les deux suites de personnages, en se déployant de chaque côté du tableau central, offrent dans leur ensemble une symé-

trie voulue et les lignes qui convergent vers ce tableau ramènent le regard sur la Vierge et son fils, l'objet de toutes ces adorations. Mais, en même temps, les étendards, les lances, les épées, et aussi quelques légères différences dans l'arrangement des groupes viennent à propos animer la silhouette et en rompre la monotonie. A cette date, un tel art dans la composition mérite d'être signalé. La largeur du dessin, l'ampleur des draperies, le jet des figures, un sens profond de la vie dans ses acceptions les plus diverses, l'éclat, la fraîcheur et la belle conservation du coloris dont Passavant compare la puissance et les riches harmonies à celles des maîtres de Venise, tout ici, d'ailleurs, est fait pour provoquer la surprise et l'admiration.

Telle était bien, du reste, l'impression de Bürger, qui en matière de peinture n'est cependant point suspect de mysticisme. Non seulement il parle avec les plus grands éloges du *Dombild,* mais qualifiant de pur chef-d'œuvre un des rares tableaux de Stephan qu'il rencontre à l'Exposition de Manchester, il ajoute : « Je n'ai jamais rien vu de plus réel et en même temps de plus énergique dans aucune école[1]. » Pour nous, après avoir, à d'assez longs intervalles, admiré deux fois déjà cette grande œuvre de la cathédrale, en même temps que nous nous sentions attiré vers elle, à notre désir de la revoir se mêlait aussi quelque appréhension des sentiments que, de nouveau, elle allait exciter en nous. Mais tandis que, jusque-là, nous avions dû nous hâter en face du chef-d'œuvre, et, bien à regret, brusquer notre examen pour céder à l'impatience des gardiens qui nous pressaient, plus heureux, cette fois, nous avons pu, grâce à l'obligeante intervention de M. Voigtel, la contempler à loisir. Laissé seul dans le chœur de la vieille cathédrale, ouvrant et refermant à notre gré les panneaux de la précieuse image, nous ne pouvions nous détacher de celle-ci. Sous ces voûtes imposantes, au milieu de ce silence, peu à peu nous nous sentions pénétré par le calme de cette bienfaisante contemplation et, ravi par tant de suaves beautés, nous comprenions la puissance de ces âmes tendres et ingénues qui savent ainsi se communiquer, avec une éloquence dont les séductions, comme la simplicité, sont irrésistibles.

1. *Trésors d'art exposés à Manchester,* par W. Bürger, page 135.

L'œuvre sincère, transparente en quelque sorte, nous découvrait son auteur, ce peintre de foi si naïve qui, presque au même moment



SAINTE URSULE ET SES COMPAGNES, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER
Volet de gauche du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

qu'Angelico da Fiesole et Memling, et avec une candeur égale, pouvait, comme eux, exprimer dans leur plénitude des sentiments dont l'art

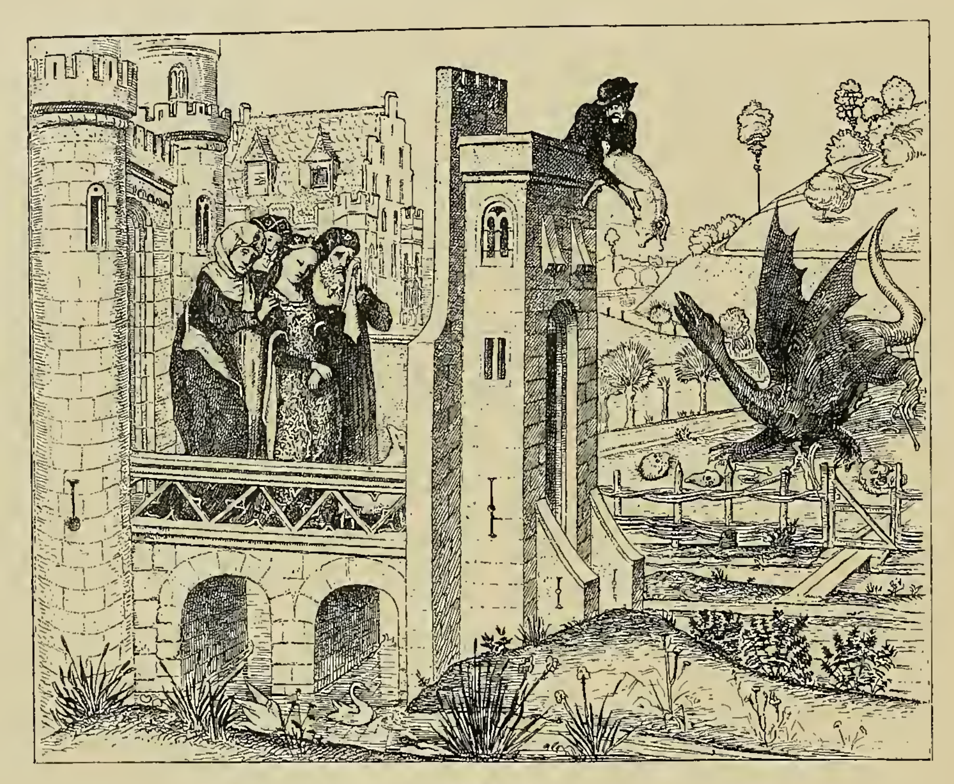
ne devait plus après retrouver la pureté intime et l'idéale douceur.
C'est sur une telle impression qu'il faudrait prendre congé de l'école



SAINT GÉRÉON ET SES COMPAGNONS, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.
Volet de droite du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

de Cologne. Après être remonté jusqu'à ses humbles origines, nous avons pu la suivre dans son lent développement. Nous avons vu ses

peintres, partis d'une barbarie absolue, se créer peu à peu et d'eux-mêmes des moyens d'expression et constituer un art dont maître Wilhelm, le premier, arrivait à fixer le sens, mais qui n'atteignait son entière émancipation qu'avec Stephan Lothner. Avec ce mélange de timidité et d'audace qui chez lui est si charmant, ce grand artiste prenait possession de la nature, et pour nous dire les beautés, la grâce,



SCÈNE TIRÉE DE LA LÉGENDE DE SAINT GEORGES.
(École de Cologne. — Musée de Cologne, nº 172 a.) — Dessin de E. Rivoalen.

la poésie qu'il y avait découvertes, il se dépouillait des étrangetés et des étroitesses de style de ses devanciers. En se pressant sur les bords de la source où il a puisé, en essayant d'en grossir la veine par des dérivations étrangères, ceux qui vont venir après lui altéreront sa fraîcheur et troubleront sa limpidité. Jusque-là les maîtres modestes dont nous avons parlé, non seulement s'étaient suffi à eux-mêmes, mais, sans y prétendre, ils exerçaient au dehors une influence légitime. L'art des Flandres leur a dû beaucoup et, bien qu'il soit difficile d'y démêler

la part de cette action, elle n'en est pas moins réelle. Bientôt, au contraire, l'éclat que l'école de Bruges projette dès son apparition va effacer celui de l'école de Cologne et à partir de ce moment celle-ci cessera d'avoir sa vie propre. Les emprunts qu'elle commence à faire aux élèves ou aux imitateurs des Van Eyck, à Rogier van der Weyden ou à Dirk Bouts, par exemple, ne sont que trop évidents. Avec cet



SCÈNE TIRÉE DE LA LÉGENDE DE SAINT HIPPOLYTE.
(École de Cologne. — Musée de Cologne, n° 172 b.) — Dessin de E. Rivoalen.

effacement graduel de son originalité, ses peintres, comme au début, vont redevenir anonymes; on sera réduit à les désigner par les titres de leurs meilleures productions : le maître de la *Passion de Lyversberg*, le maître de l'*Autel de la Croix*, celui de la *Mort de la Vierge*, etc., et à grouper autour de leurs tableaux les plus célèbres leurs autres œuvres et celles de leurs disciples.

Ainsi qu'il arrive d'ailleurs à qui vit d'imitation, ce ne sont pas les

grands côtés de l'art des Flandres, mais bien plutôt ses bizarreries que les peintres de Cologne s'appliqueront à copier. Pour être unies parfois à un talent d'exécution très réel, ces étrangetés ne paraîtront que plus choquantes; aussi, malgré leur habileté, ces ouvrages auxquels manque le souffle de l'inspiration ne sauraient exciter un intérêt bien vif et nous nous bornerons à mentionner ceux qui, pour les différences plus marquées qu'ils offrent entre eux, méritent qu'on s'y arrête.

C'est l'influence des Van Eyck, combinée avec celle de Memling, que nous retrouvons dans une suite de tableaux ayant fait partie d'une décoration en cinq panneaux (nos 172-176) peints des deux côtés et qui sur leurs faces intérieures représentent plusieurs épisodes des légendes de saint Georges et de saint Hippolyte. Dans le compartiment supérieur du volet gauche (n° 172 a), nous voyons les parents d'une jeune princesse qui l'accompagnent tout en larmes jusqu'à la porte de leur château pour la livrer à un dragon qui désole la contrée et qui l'a réclamée comme victime, tandis que du haut d'une tour un serviteur jette au monstre un agneau, pour essayer de calmer sa fureur. Le compartiment inférieur (172 b) nous montre saint Hippolyte consolé dans sa prison par le Christ. Les influences des Flamands primitifs sont manifestes dans les expressions et la netteté précise de l'exécution et jusque dans les types des personnages dont le réalisme est cependant un peu vulgaire. Nous serions tenté de relever quelque ressemblance avec le style de Martin Schongauer dans un *Christ* (n° 165) au long corps émacié, étendu sur la croix, avec une expression de souffrance très pathétique ; les petits anges, volant autour de lui, recueillent pieusement le sang de ses plaies. Au pied de la croix, Madeleine est prosternée en prières, tandis qu'à gauche saint Jean qui soutient la Vierge prête à défaillir forme avec elle un groupe très touchant. La composition est éloquente dans sa simplicité, mais le visage du saint Jean (évidemment un portrait) manque de distinction et le paysage, traité d'ailleurs assez largement, n'est guère, avec son aspect riant, en harmonie avec le caractère de la scène.

La suite des huit tableaux qui, à cause de leur ancien possesseur, sont connus sous le nom de *Passion de Lyversberg*, avait été, nous

ignorons pour quel motif, attribuée autrefois à Israël van Meckenem. Nous ne saurions pas davantage y remarquer, d'après le catalogue,

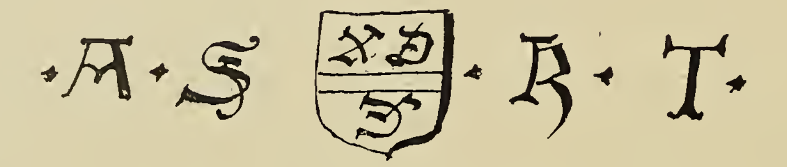


LE CHRIST EN CROIX.

(École de Cologne. — Musée de Cologne, n° 165.) — Dessin de E. Rivoalen.

l'influence de Memling, et si nous avions à y relever quelque ressemblance, ce serait bien plutôt avec Dirk Bouts. Ces compositions, dont

il faut placer la date entre 1463 et 1490, ne brillent, d'ailleurs, ni par l'élégance, ni même par le naturel, bien qu'elles procèdent d'un réalisme assez étroit. Les corps trapus y sont du dessin le plus disgracieux et la laideur des têtes y est extrême. Dans la *Flagellation* (n° 154), panneau qui porte le monogramme assez compliqué que nous reproduisons ici :



les bourreaux qui entourent le Christ s'exercent à rendre la trivialité de leurs visages plus repoussante encore par des grimaces tout à fait ridicules, tirant la langue à leur victime, lui faisant la nique, etc. Quant au coloris, il est plus brutal et plus impitoyable que le dessin lui-même. Il semble que le peintre n'ait aucune idée de l'harmonie et qu'à l'exemple des sauvages ou des enfants, pour lui un rouge ne soit jamais assez rouge, ni un bleu assez cru. Chaque ton étant ainsi poussé à outrance, sans souci du ton voisin, et chaque forme accentuée à l'excès, on imagine l'effet que peut produire le heurt de ces lignes anguleuses et de ces couleurs indisciplinées.

Quant aux deux tableaux de l'*Autel de Saint-Thomas* (n° 205) et de l'*Autel de la Sainte-Croix* (n° 206), leur auteur est resté inconnu, mais il est facile d'y reconnaître le travail d'un même artiste. On sait d'ailleurs que l'un et l'autre ont été donnés à quelques années d'intervalle, le premier tout à la fin du xve siècle et le second en 1501 [1], au couvent des Chartreux de Cologne par un patricien de cette ville, le savant juriste Péter Rinck, qui les avait commandés lui-même et payés chacun environ 200 florins d'or. En face de ces peintures aussi farcies d'intentions que dépourvues de naturel, on sent tout le prix de

1. Ces dates positives permettent même de contredire d'une manière formelle l'attribution à Martin Schongauer de ces deux tableaux et de ceux du même maître que possède le musée de Munich (n°s 630, 631, 632). Schongauer, en effet, était mort à Colmar en 1488. Cette attribution est pourtant affirmée encore dans une étude sur ce dernier peintre, publiée récemment à Vienne par M. A. de Wurzbach.

la simplicité dans l'art. Chaque personnage cherche ici à faire son petit effet et sollicite indiscrètement votre attention. C'est une Madeleine à la pantomime expressive, dont les joues sont sillonnées de grosses larmes bien apparentes. Plus loin, une autre Madeleine tenant en main une cassolette s'applique, avec un soin prétentieux, à faire parvenir à leur adresse les parfums qui s'en échappent ; à côté, saint Jean-Baptiste semble un vieux vagabond réduit par la misère à l'état de squelette ; un petit ange, qui tourne la roue d'une vielle, prend les poses épanouies d'un virtuose ; enfin, approchant ses mains des plaies du Christ, — représenté sous la figure d'un bellâtre au teint rosé et aux cheveux roux, — saint Thomas met une affectation puérile à ne lui faire aucun mal. En pareil sujet, ces intentions vulgaires et pesamment appuyées sont tout à fait choquantes. Et notez que, malgré leurs contorsions et leur désir immodéré de se faire remarquer, tous ces personnages se démêlent à peine du fatras des accessoires, — étoffes, broderies, émaux, bijoux, armures, vases précieux, crosses d'évêques surchargées de ciselures ou hérissées d'ornements, — accessoires accumulés par le peintre pour faire valoir l'habileté d'ailleurs très réelle qu'il met à les reproduire [1]. Ajoutez que là aussi les couleurs s'opposent avec violence, que chacune cherche à dépasser l'éclat de sa voisine, et vous comprendrez, en face de ce tapage et de cette confusion, l'impression de fatigue et aussi de monotonie que produit bien vite un art aussi peu réglé.

A quelques différences près, nous relèverions des défauts semblables dans le tableau de la *Mort de la Vierge* (n° 207), composition lourde et péniblement consciencieuse qui date du commencement du XVI[e] siècle. Le même réalisme gauche, les mêmes exagérations dans les attitudes et les expressions s'y unissent à une pareille intempérance de coloris. Aussi ne nous serions-nous pas arrêté à cette œuvre disgracieuse si les deux panneaux qui accompagnent la composition principale n'offraient un intérêt tout particulier à cause des figures des donateurs,

1. Si le goût réprouve ces entassements de détails multipliés, l'archéologue et l'historien lui-même y trouveraient, en revanche, à raison surtout du fini remarquable de leur exécution, des indications positives sur le costume, le mobilier, la manière de vivre, ainsi que sur l'état d'avancement des diverses industries de cette époque.

des seigneurs et des dames de la famille de Hacqueney, qui y sont représentés, et du fond du paysage sur lequel se détachent ces figures. Ici, du moins, l'imitation de la nature est restée naïve et le talent de l'artiste ne s'est point égaré dans de vaines recherches. Ces portraits que nous avions vus apparaître, timidement d'abord et assez maladroits, au début de l'école, ont acquis peu à peu une véritable valeur et contrastent heureusement avec les compositions qui les encadrent. Ce n'est pas qu'on n'y remarque encore quelques duretés, des contours trop sèchement découpés et une absence presque complète de modelé; mais le dessin correct et serré de près rend avec justesse les traits caractéristiques de la physionomie. On sent qu'au lieu de s'épuiser dans des efforts qui dépassent ses forces, cet art maintenant si guindé trouverait dans une étude plus attentive des formes humaines l'emploi le plus efficace de son activité, qu'il y gagnerait cette instruction plus haute qui lui manque pour traverser la crise où il est engagé et atteindre sa pleine émancipation.

Mais ce suprême honneur ne devait pas lui être réservé. Il semble pourtant avoir eu conscience du but ; il a même été tout près d'y toucher, grâce au talent d'un peintre trop peu connu, et qui restera le dernier représentant de cette école rhénane, nous voulons parler de Barthélemy Bruyn. On n'a pu découvrir si cet artiste était originaire de Cologne, mais il est avéré qu'il y a passé la plus grande partie de son existence. La première mention que M. Merlo ait relevée à son égard dans les archives de la ville remonte au 17 septembre 1533, jour où il acquit précisément les deux mêmes maisons qu'avait autrefois possédées maître Stephan. Comme ce dernier encore, Bruyn fut par deux fois appelé au conseil de la ville en 1550 et en 1553 ; mais, plus heureux que son devancier, il conserva jusqu'à la fin de sa vie l'aisance et la considération qu'il s'était acquises; on retrouve même, après sa mort, deux de ses fils élevés à la dignité de sénateurs. La réputation du peintre s'était répandue dans toute la contrée environnante et on peut voir dans plusieurs églises de Cologne ou des bords du Rhin, à Xanten et à Essen notamment, des compositions importantes où il fait preuve d'un goût et d'une ampleur de style qui manquent complètement à ses



BARTHÉLEMY BRUYN. — PORTRAIT D'ARNOLD DE BROWILLER.

(Musée de Cologne, nº 356.) — Dessin d'Eugène Brossé.

prédécesseurs. C'est à la pratique du portrait que Bruyn a dû ces qualités et parmi les nombreux ouvrages de ce genre que possède le musée de Cologne quelques-uns sont tout à fait remarquables. Tels sont, entre autres, les portraits de deux époux (nos 364 et 365); celui d'un jeune homme vu de face (n° 380), qui dans ses petites dimensions montre une exécution à la fois très fine et très large, et surtout celui (n° 366) d'une femme vêtue d'une sorte de costume monacal, blanc et noir. Cette commère à double menton se présente à nous dans une attitude béate, les mains croisées sur le ventre; mais l'expression malicieuse de ses yeux s'accorde avec une légère moue des lèvres pour donner un piquant démenti à la placidité de ce pâle visage qui se détache très franchement sur un fond bleu. Signalons enfin, comme le meilleur de tous, malgré sa carnation un peu trop rouge, le portrait d'Arnold de Browiller, en costume de bourgmestre de Cologne, excellente peinture datée de 1535, d'un aspect simple et grave, d'un dessin irréprochable et d'une grande finesse de travail. En présence de telles œuvres, on comprend l'honneur que, plus d'une fois, l'on a fait à Bruyn de le confondre avec Holbein [1]. Ajoutons cependant qu'à y regarder d'un peu près, même pour ses productions les plus accomplies, cette confusion ne saurait être faite. Le modelé chez Bruyn reste toujours effacé, la coloration manque d'éclat et le dessin lui-même, si consciencieux qu'il soit, n'atteint jamais la puissance avec laquelle Holbein marque d'un trait si pénétrant le caractère de ses personnages et fait de chacun de ses portraits une création inoubliable.

Avec Barthélemy Bruyn l'école de Cologne a cessé d'exister, mais depuis quelque temps déjà le mouvement de l'art germanique s'était reporté vers les deux villes de Nuremberg et d'Augsbourg où il venait d'atteindre avec Dürer et Holbein sa plus haute illustration. Le dernier de ces maîtres n'est pas représenté au musée de Cologne, et Dürer n'y figure qu'avec deux tableaux assez insignifiants. L'un d'eux, la *Vierge avec l'Enfant Jésus,* est une œuvre très détériorée dont l'attribution nous paraît plus que douteuse. Quant à l'autre, le *Fifre*

1. Bürger, dans le récit succinct qu'il donne de sa visite au musée de Cologne (*Revue germanique* du 24 février 1861), attribue, en effet, à Holbein tous ces portraits de Bruyn.

et le Joueur de tambour (n° 522), il a fait autrefois partie de l'ensemble connu sous le nom de *Retable de Jabach* et dont les autres panneaux sont aujourd'hui dispersés[1]. A voir les types et les tournures de ces deux personnages, on ne s'aviserait jamais d'y reconnaître des amis de Job qui insultent à son malheur. Leur vulgarité s'accorde si peu avec le caractère d'un tel sujet que bien plutôt on les prendrait pour des musiciens ambulants qui s'évertuent à gagner quelque menue monnaie. Le dessin d'ailleurs est bien celui de Dürer, à la fois naïf et tourmenté, un peu sec dans sa fermeté; mais quant à la couleur, quoique assez brillante, surtout dans les vêtements, elle n'a pas grande consistance, et le panneau à peine couvert laisse partout visible le trait de plume qui cerne les contours. Enfin, nous aurons épuisé l'école allemande en signalant à côté d'un *Enfant Jésus* de Cranach, assez laid dans sa nudité, une *Marie-Madeleine*, au milieu d'un paysage d'une riche tonalité, et d'une exécution plus fine qu'on ne la trouve d'ordinaire chez ce peintre.

L'école italienne ne compte guère au musée de Cologne. Sauf une petite *Madone* de Francia, d'un sentiment suave et pur, et quatre études lestement brossées par Paul Véronèse pour son tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, nous n'y voyons plus qu'une *Bethsabée* de Pâris Bordone qui mérite d'être citée. Ce dernier tableau, qui provient de la galerie du cardinal Fesch, a subi d'assez graves dommages; mais l'œuvre est importante et le corps de la baigneuse, peint de grandeur naturelle, ne manque ni de beauté ni d'élégance. La composition, il est vrai, est assez bizarre, et l'étalage que la dame fait ainsi de ses charmes sur une place publique entourée de monuments et de portiques n'est pas pour donner une haute opinion de sa pudeur. Mais il ne faut pas, nous le savons, chicaner sur ce point les Vénitiens qui, habitués à prendre toutes leurs aises, ne s'embarrassent des vraisemblances qu'autant qu'elles s'accordent pour eux avec les exigences pittoresques du décor et de la mise en scène.

Nous aurions quelque droit de protester contre l'accumulation de

1. Le musée de Munich possède deux autres fragments de ce retable, et le pendant du tableau de Cologne, *Job injurié par sa femme,* appartient au musée de Francfort.

détestables peintures inscrites pêle-mêle au compte de l'école française. Il y a dans ce ramassis d'œuvres sans nom des pauvretés de tous les pays, et l'hospitalité qu'elles ont trouvée dans une des salles du musée leur a été un peu trop facilement accordée pour être bien honorable. D'une manière générale d'ailleurs, nous croyons qu'il conviendrait d'éliminer de cette collection un assez grand nombre de toiles insignifiantes ou même tout à fait mauvaises qui fatiguent sans profit l'attention des visiteurs. Les musées ne sont point des hôpitaux où il faille recueillir tous les disgraciés et les éclopés de l'art du passé, et il y a intérêt, croyons-nous, à élever progressivement leur niveau par un triage intelligent, plutôt qu'à chercher à grossir, vaille que vaille, le nombre des œuvres qu'ils renferment.

L'école flamande primitive n'est pas représentée au musée de Cologne. Après la glorieuse époque des Van Eyck et de leurs successeurs immédiats, cette école avait peu à peu décliné ; comme celle de Cologne, elle semblait même menacée de s'éteindre. Ce n'était là cependant pour elle qu'un effacement momentané, après lequel elle devait, avec Rubens, briller de son plus vif éclat. Par une curieuse coïncidence, Cologne, qui avait été le berceau de la peinture allemande, devait aussi être associée à cette renaissance de l'art dans les Flandres. Pendant longtemps même, on a pu croire que Rubens y avait vu le jour. S'il est aujourd'hui à peu près certain que l'honneur de lui avoir donné naissance appartient à la petite ville de Siegen, c'est à Cologne du moins que se sont écoulées les dix premières années du grand peintre. Lui-même aimait à se rappeler ce souvenir [1] auquel toute sa vie il se montra attaché. Outre les œuvres qui lui sont attribuées, le musée de Cologne possède d'Otto Van Veen, son maître, un petit tableau qui suffirait à nous convaincre de la banalité et de la molle fadeur de ce talent semi-italien et semi-flamand. C'est une de ces nombreuses allégories auxquelles s'est complu Van Veen, sans chercher beaucoup, sans parvenir jamais à y mettre grande originalité. Celle-ci, dont la donnée n'a rien de bien nouveau, nous montre un jeune

1. Lettre à George Geldrop (25 juillet 1637), à propos de la commande du *Crucifiement de saint Pierre*. Lettres inédites de Rubens publiées par Gachet.

homme hésitant entre les tentations d'une vie sensuelle et les charmes plus austères de l'étude et de la vertu. L'hésitation, cette fois, semble permise, car de part et d'autre les séductions qu'a imaginées Van Veen



PARIS BORDONE. — BETHSABÉE.
(Musée de Cologne, n° 811 a.) — Dessin d'Eugène Brossé.

paraissent assez minces. Ce jeune homme est excusable et la devise un peu pédante dont ce peintre bel-esprit a voulu l'accabler : « Inconsultae Juventutis typus », n'accuse que son œuvre seule. Quelle que soit sa faiblesse, — et ce n'est cependant pas là une des moindres productions

de Van Veen, — il serait peu équitable de n'attribuer à celui-ci aucune influence sur le talent de Rubens. La facilité de la composition et une certaine élégance dans la représentation du nu que montre cette allégorie étaient alors en Flandre choses bien nouvelles et dont l'illustre élève de Van Veen a dû faire assurément son profit. Sans doute aussi, les conseils et l'exemple de son maître ont pesé de quelque poids dans sa détermination de visiter l'Italie, et il n'est pas besoin d'insister sur l'importance capitale que cette détermination a exercée sur le développement de son talent.

La grande toile des *Stigmates de saint François*, qui se recommande du nom de Rubens, a décoré longtemps l'autel principal de l'église des Capucins, à Cologne. C'est une répétition, avec quelques légères variantes, de la composition qui, après avoir appartenu à l'église des Récollets de Gand, se trouve aujourd'hui au musée de cette ville. Le tableau de Cologne est assez médiocre; les têtes des anges, le visage du Christ et son corps auquel sont attachées des ailes de forme bizarre, ont une mollesse de facture et une froideur de coloris qui dénotent la main d'un élève. En dehors du musée, à l'église Saint-Pierre, où, suivant une tradition, du reste assez peu justifiée, Rubens aurait été baptisé, nous pourrions mieux apprécier ce que vaut l'exécution du maître, à quel point elle est personnelle, quels contrastes, quel facile et superbe entrain elle comporte, à quelle éloquence elle arrive! Ce *Crucifiement de saint Pierre*, une des œuvres les plus saisissantes de Rubens, a toute la fougue et tout l'éclat qui manquent au *Saint François*. Mais la *Sainte Famille*, au musée même de Cologne, représente un côté plus aimable du talent du peintre. C'est un ouvrage de sa maturité et dont on peut, à coup sûr, placer la date aux environs de l'année 1631, puisque dans les traits de la Vierge et du petit Jésus on reconnaît ceux d'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, et de son premier enfant. La ressemblance avec le portrait du musée de Munich qui représente Hélène tenant cet enfant sur ses genoux est même tout à fait frappante. A défaut du sentiment religieux qui, s'il n'est pas complètement absent, du moins ne vise pas à une bien grande élévation, l'expression de la vie paraît ici dans sa pleine



P. P. Rubens, pinx. — Edm. Ramus, sc.

SAINTE FAMILLE

(Musée de Cologne)

L'Art. Imp. A. Salmon.

et riche expansion. Le groupe est bien composé et la vivacité, la splendeur du coloris sont extrêmes. Le rouge du corsage de la Vierge et le bleu de sa jupe s'accordent merveilleusement avec les carnations dont ils relèvent l'éclatante fraîcheur. Cette *Sainte Famille*, à ce qu'on croit, a fait partie de l'ancienne collection d'un riche banquier originaire de Cologne, Eberhard Jabach, le célèbre amateur auquel notre Louvre doit un grand nombre de ses chefs-d'œuvre les plus précieux [1].

Quatre études de Van Dyck d'après un nègre du plus beau noir, réunies sur une même toile et enlevées avec la verve et la facilité élégante qui lui appartiennent, accompagnent un autre tableau beaucoup plus important de l'élève de Rubens. C'est un grand *Portrait de Jabach*, dont le peintre fut l'ami. Le fameux financier, assis auprès d'une vigne, dont le feuillage commence à jaunir, est vu de face, revêtu d'un costume noir à crevés blancs. Son air est décidé, mais avec ses gros traits et ses lèvres épaisses, son visage paraît assez vulgaire. Van Dyck, on y pouvait compter, s'est rattrapé, sur les mains de son modèle, du manque de distinction de sa figure, et ces mains sont d'une élégance accomplie. L'artiste, d'ailleurs, ne les a pas flattées et, dans un autre portrait de Jabach peint vers la même époque par Ph. de Champaigne et placé tout à côté, nous pouvons, à la similitude des deux images, constater que leur ressemblance est fidèle. Mais, si remarquable que soit l'œuvre de Van Dyck, elle n'est cependant pour lui que de qualité moyenne. Au contraire, à force de correction et de sincérité, Champaigne, cette fois, s'est surpassé. Ajoutons, pour épuiser

1. Outre l'hôtel qu'il possédait à Paris, rue Saint-Merri, et dans lequel il avait entassé des merveilles de toute sorte (entre autres les acquisitions faites par lui à la vente des collections de Charles I[er]), Jabach s'était fait construire à Cologne, sur les dessins de l'architecte français, Jacques Bruand, une maison qui existe encore (Sternengasse, n° 10), et où Marie de Médicis mourut le 3 juillet 1642. Cette maison contenait aussi un grand nombre d'œuvres d'art qui n'avaient pas été comprises dans la cession à laquelle Jabach dut se résoudre vers 1670, par suite du mauvais état de ses affaires. Parmi les œuvres qu'il put ainsi conserver se trouvaient probablement les deux portraits, peints par Van Dyck et par Ph. de Champaigne, dont nous parlons plus loin, et certainement aussi le grand tableau de Le Brun, qui représente le financier entouré de sa famille. Ce tableau, aujourd'hui au musée de Berlin, se voyait encore dans la maison de la Sternengasse à la fin du siècle dernier. Jabach avait servi d'intermédiaire pour plusieurs commandes faites à divers artistes, et lui-même avait acheté le *Crucifiement* de Rubens pour l'église Saint-Pierre. Le catalogue des peintures et celui des dessins du Louvre contiennent d'intéressants détails sur la vente des collections de Jabach à Louis XIV, vente opérée par l'entremise de Colbert.

cette iconographie de Jabach, que, malgré l'affirmation du catalogue, nous ne retrouvons aucunement ses traits dans une tête de Rigaud (n° 909) qui passe pour le représenter. Il est difficile, il est vrai, de reconnaître un type sous le débordement de graisse qui a envahi et déformé ce visage de vieillard; mais cet embonpoint même est en contradiction avec l'apparence qu'offre Jabach dans le grand portrait de Berlin où Le Brun nous le montre également dans un âge assez avancé, et plutôt amaigri qu'engraissé.

Le *Prométhée* de Jordaens est un grand et solide gaillard, au teint sanguin, à la forte encolure, qui, renversé dans une attitude violente, braille à pleine bouche et se démène comme un diable pendant qu'un aigle lui dévore les entrailles. Avec un tel peintre, il ne faut pas être trop exigeant en fait de noblesse et de correction mythologiques. Ce sont là les moindres de ses soucis, et, à défaut du vautour traditionnel, cet aigle, que sans doute il avait sous la main, a dû inspirer l'idée du tableau. Probablement même, c'est l'ami Sneyders qui, avec son talent habituel, a peint l'oiseau dont les ailes largement déployées traversent toute la toile. Quant au *Prométhée*, quelque portefaix d'Anvers en a fourni le modèle et Jordaens, en le copiant, s'est bien gardé d'atténuer sa vulgarité. Mais le peintre a mieux à nous offrir au musée de Cologne et les deux grands portraits qui proviennent de la collection de M. Gauchez peuvent compter parmi les meilleurs de son œuvre. Ils ont tout à fait bon air, ces deux vieux époux, robustes encore et de belle prestance, dans un costume noir, à la fois simple et élégant. La femme, une Flamande au teint fleuri, au regard bienveillant, parée de ses plus beaux bijoux, — des boucles d'oreilles, des bracelets et un collier de perles, — sourit de sa bouche aimable et vermeille, tandis que son mari ne se fait pas faute d'égayer le temps de sa pose avec un joli vin clair versé dans une coupe de cristal placée à portée de sa main. Le brave homme est déjà bien coloré et le rideau rouge sur lequel se détache sa face rubiconde ajoute encore des reflets de pourpre au vermillon assez inquiétant de ses joues. Avec ce cou trop court et ce tempérament d'apoplectique, il serait temps pour lui de s'observer davantage. Jordaens avait trouvé



VAN DYCK. — PORTRAIT D'EBERHARD JABACH.

(Musée de Cologne, n.° 624.) — Dessin d'Eugène Brossé.

là modèles à son gré et l'entrain, la bonne humeur et la crânerie de son pinceau ont pu se donner carrière dans ces sincères images. On regrette en leur présence que l'artiste ne se soit pas plus fréquemment appliqué à ces vivantes représentations de la nature, au lieu de multiplier à l'excès les scènes mythologiques ou sacrées, d'un goût toujours douteux, dans lesquelles trop souvent il s'est égaré.

Nous aurons fini avec les Flamands en signalant un délicieux petit tableau de D. Teniers acheté en 1868 à la vente de la marquise de Rodes. Il s'agit, comme chez Jordaens, d'un vieux ménage, mais ce sont cette fois de pauvres paysans, bien propres d'ailleurs et tous deux occupés à dévider de la laine dans leur chaumière. Le rouet, la quenouille, les pots, tout le modeste mobilier de ce couple rustique sont traités, vous le pensez bien, avec la vivacité spirituelle que Teniers sait mettre à ces menus détails. Mais les personnages ne sont pas ici, comme il lui est arrivé maintes fois, sacrifiés aux accessoires, et il y a dans les physionomies de ces deux vieillards, dans l'aide affectueuse qu'ils se prêtent mutuellement, quelque chose d'imprévu et de touchant et comme une pointe de sentiment que le peintre n'a pas eu souvent occasion d'exprimer dans les bouges équivoques et les distractions assez grossières qui forment ses données les plus familières. Ajoutez que la conservation de cette petite peinture est si excellente, qu'elle semble faite d'hier et qu'on y goûte dans tout son piquant l'esprit de la touche, et dans toute sa fleur le charme d'une harmonie sobre et distinguée où les gris, qui dominent, sont relevés çà et là par quelques tons bleus répartis avec un à-propos exquis.

Malgré plusieurs acquisitions récentes et qui ne figurent même pas encore toutes au catalogue, l'école hollandaise ne brille à Cologne ni par le nombre, ni par l'importance de ses œuvres. Nous ne nous y arrêterons pas longtemps, car nous retrouverons les maîtres de cette école représentés d'une manière plus complète et plus remarquable dans les autres musées de l'Allemagne. Contentons-nous donc de signaler quelques-unes de leurs productions les plus saillantes. Parmi les précurseurs de Rembrandt ou parmi ceux de ses contemporains qui ont échappé à son influence, nous rencontrons d'abord Moreelse avec

le portrait d'une dame de la famille Van Elburgh (n° 611), un peu froid, mais, comme d'ordinaire, consciencieux et correct. Un autre portrait de femme, par Mierevelt (n° 608) et dont nous donnons ici la date et la signature :

M. Miereveldt. A° 1633, ft.

nous montre un des bons exemplaires de ce talent assez inégal et qui trop souvent a compromis des qualités très réelles par la hâte d'une fabrication excessive. Le peintre, cette fois, s'est appliqué ; il a poussé plus loin et avec un soin plus délicat l'étude de ce gracieux visage qui, encadré par ses cheveux blonds et par une large fraise blanche, s'enlève doucement sur le gris du fond. La peinture, d'une pâte plus abondante, les carnations plus fraîches et la finesse du dessin montrent ce que vaut Mierevelt quand il ne cède pas à ses instincts intéressés.

C'est aussi parmi les Hollandais qu'il faut ranger, à cause de sa naissance et de sa première éducation, un peintre qui a longtemps vécu en Angleterre, Janssen van Ceulen, dont nous trouvons ici deux grands portraits de belle tenue, avec ces physionomies un peu féminines, ces yeux brillants et cet air de distinction accomplie qui le font reconnaître de loin. Van Ceulen devait plaire à l'aristocratie anglaise dont il a été l'un des peintres attitrés, et Van Dyck, à côté de qui il a travaillé, n'a pas laissé, on peut s'en convaincre, d'exercer quelque influence sur son talent. L'exécution chez lui est cependant très personnelle ; elle est même assez uniforme. On trouve charmants ses portraits quand on les rencontre dans quelque musée ; mais ils semblent à la longue de complexion un peu débile et l'aspect de ces visages qu'on croirait tous appartenir à une même famille finit par paraître monotone. Van Ceulen n'a pas le sens de la vie qui distingue les grands portraitistes et qui leur permet de mettre nettement en relief avec leurs contrastes l'infinie variété des tempéraments humains.

Un peintre dont les œuvres sont rares et qui, pour ce seul motif, ne jouit pas de toute la réputation qu'il mérite, c'est Géeritz Cuyp, le

père du célèbre Albert. Le musée de Cologne possède de lui deux tableaux. Le premier en date — il est signé et porte le millésime de 1638 — nous montre deux bambins de figure souriante, le frère et la sœur, assis au milieu de la campagne et caressant un agneau. La petite fille, couronnée de roses d'églantier, de boutons d'or et de muguets, est vêtue d'une robe bleu clair à liseré d'or. Son frère, plus âgé qu'elle, porte une houppelande violette garnie de fourrures. Sans doute, à en juger par le costume, ce sont des enfants de riche famille, et le peintre a pris soin d'inscrire minutieusement au-dessous de chacun d'eux leur âge, avec le nombre exact des années et des mois. Un jeune chien et deux petites houlettes sont placés auprès des deux bambins et, au fond de la prairie où ils sont assis, on aperçoit deux petites vaches très correctement indiquées, et que le livret a grand tort d'attribuer à Albert Cuyp, puisque son père était lui-même un peintre de paysage et d'animaux fort habile. Géeritz Cuyp a d'ailleurs au musée de Cologne une œuvre plus importante, le *Portrait d'un vieillard*, saine et vigoureuse peinture, avec sa signature et sa date :

JG cuÿp. fecit. A°. 1643.

modelée franchement, en pleine pâte, et nuancée par des dégradations très délicates. Les luisants des carnations y sont indiqués avec une justesse si étonnante qu'on croirait voir les palpitations et la moiteur même de la vie.

En l'absence de Rembrandt, voici d'un de ses contemporains, L. Bramer, l'étude d'un homme vêtu de noir et coiffé d'une toque qui projette sur son visage une ombre colorée. L'œuvre est-elle antérieure à Rembrandt, ou plutôt ne dérive-t-elle pas du maître ? Il serait intéressant de le savoir. Nous n'avons pas d'ailleurs une confiance illimitée dans cette attribution et nous ne serions pas non plus très disposé à garantir la paternité de C. Fabritius pour un autre portrait peint en plein soleil (n° 664 a), étude assez curieuse à cause de la franchise de l'effet et de la puissance des intonations. Le costume,

d'un violet intense, et le visage pâle, avec ses lèvres roses et ses grands yeux au regard profond, sont traités d'une manière très remarquable au point de vue du clair-obscur. Fabritius — si c'est bien en effet de lui qu'il s'agit ici — était à bonne école, mais sur lui, comme sur tous ses autres élèves, Rembrandt a exercé une influence trop directe et trop absolue pour qu'on s'intéresse beaucoup à leurs tentatives. Le talent du maître est si personnel, il s'imposait avec un tel ascendant, qu'il a complètement éteint leur originalité. C'est par les côtés extérieurs qu'ils l'imitent, mais il conserve vis-à-vis d'eux toute la supériorité de son génie inventif, et même dans leurs meilleurs ouvrages ils ont l'air de le copier. En face de la *Vocation de saint Mathieu*, de Koninck, malgré l'élégance et le charmant fini de cette petite toile, on ne songe guère qu'à Rembrandt, tant les emprunts y sont évidents. Le grand tableau de G. van Eeckhout, *Esther et Assuérus*, peut-être la plus importante de ses œuvres, fait aussi tout l'effet d'une réminiscence. On serait injuste pourtant de ne point s'y arrêter, car, si on ne se laisse rebuter ni par la singularité des costumes, ni par la dimension de ce turban qui donne à Assuérus l'apparence d'un Turc de carnaval, l'impression de la scène est vraiment saisissante. La figure persuasive d'Esther se plaignant à son époux, le regard interrogateur et soupçonneux qu'Assuérus fixe sur Aman, le trouble de celui-ci, la diversité des sentiments qui agitent ces trois personnages et l'unité vraiment pathétique de l'action arrivée à ce moment décisif, tout ici, dans les attitudes et l'expression des visages, atteste un sens de la composition très supérieur à ce que d'ordinaire on rencontre chez les élèves de Rembrandt. Il n'en est guère assurément pour s'être approché aussi près du maître, pour avoir su, avec un pareil succès, s'approprier ses intonations mystérieuses, l'éclat de ses carnations et l'accompagnement de tons sourds et ambrés qu'il excelle à leur donner.

Si autour de Rembrandt il était bien difficile d'échapper aux séductions de son génie, l'art de la Hollande présentait pourtant alors la plus rare réunion de talents originaux. Dans ce domaine nouveau où s'exerçait leur activité un grand nombre d'entre eux ont laissé leur trace, et la liste est longue et glorieuse de tous les peintres qui ont

honoré cette époque. On ne le soupçonnerait guère au musée de Cologne où, en l'absence de maîtres tels que Terburg, Metzu, Pierre de Hooch et Van der Meer, la peinture de genre n'est représentée que par deux artistes d'ordre bien secondaire et des œuvres assez peu importantes. Le *Savetier et sa femme,* de David Ryckaërt, est un tableau sans distinction où nous retrouvons ses personnages trapus et vulgaires. Quant à la *Cuisinière,* occupée à écailler un poisson, sans avoir l'intérêt habituel des œuvres de Quirin Brekelenkamp, elle nous offre cependant, sous le rapport de l'exécution, un des meilleurs spécimens du talent de cet artiste qui, pour son fin sentiment de coloriste et d'observateur, nous paraît, toutes proportions gardées, une sorte de Chardin hollandais.

Le paysage, qui a été la grande découverte de l'école néerlandaise et l'un de ses titres de gloire les moins contestables, n'est guère mieux représenté que le genre. Les grands noms font aussi défaut et nous nous contenterons de signaler brièvement un *Torrent,* d'Everdingen, jolie ébauche d'une donnée chère à ce peintre ; une petite *Marine,* de Pierre Molyn, dont l'harmonie grise et mélancolique rappelle des compositions analogues de Van Goyen et de S. Vliegher; et enfin deux petites toiles récemment acquises et enregistrées toutes deux sous le nom de Van der Meer, bien qu'elles accusent entre elles des différences assez notables. Pour l'une, l'attribution est certainement justifiée, et les végétations d'un vert bleuâtre, les terrains franchement empâtés de ces dunes au bas desquelles se déroule une plaine immense, coupée çà et là par quelques clochers et traversée par des cours d'eau qui s'entre-croisent, rappellent bien, pour le sujet et pour l'exécution, d'autres paysages signés par le peintre de Harlem et dont nous retrouverons les analogues dans les galeries de Brunswick et de Berlin (n°s 709 et 810 d). L'autre paysage, sur lequel nous n'avons pas non plus découvert trace de signature, est d'une exécution et d'une poésie bien supérieures. Le motif est cependant des plus simples : un grand ciel menaçant qui remplit les deux tiers de la toile, et, au-dessous, un canal bordé de quelques arbres et de pauvres maisons. Mais cette donnée élémentaire a été rendue saisissante par la justesse de la

lumière, par la profondeur et la force qu'aux approches de l'orage cette lumière prête aux colorations du paysage. Si c'est bien à Van der Meer qu'il faut penser ici, ce serait plutôt à celui de Delft qu'à son homonyme de Harlem ; mais nous aurons plus d'une fois encore l'occasion de rencontrer sur notre route l'auteur du puissant paysage du musée de la Haye et avec des ouvrages bien autrement significatifs, surtout avec cet étonnant *Tripot* de la galerie de Dresde, son chef-d'œuvre incontestable.

En résumé, la réunion des tableaux de l'école allemande primitive constitue, on le voit, le principal intérêt du musée de Cologne, et, nulle part ailleurs, on ne pourrait aussi bien étudier cette école. Une telle étude a son prix et nous ne croyons pas qu'on lui ait accordé jusqu'ici toute l'attention qu'elle mérite. Sans même parler de l'influence que cette école a pu exercer sur le développement de l'art, la valeur esthétique d'un peintre tel que maître Stephan est tout à fait de premier ordre et le *Dombild* nous paraît un de ces purs chefs-d'œuvre en face desquels quiconque cherche dans une création artistique l'accord de la beauté et de l'expression ne saurait demeurer indifférent. La grâce exquise qu'on y admire est chose rare en Allemagne et, après maître Stephan, Martin Schongauer seul a eu ce charme de sentiment et d'exquise poésie. Pendant le séjour que ce dernier fit à Cologne il y a certainement vu les œuvres de Lothner, et il n'est pas douteux pour nous qu'il en a largement profité. En parcourant l'œuvre gravé du maître de Colmar, cette influence nous a semblé tout à fait manifeste. Plus tard, on pourra admirer chez Dürer le génie de l'invention, la science et la prodigieuse habileté du dessinateur ; Holbein, de son côté, montrera cette pénétration du caractère individuel et cette sincérité puissante qui font de lui un portraitiste incomparable. Mais ni l'un, ni l'autre, dans leurs compositions, n'atteindront la candeur suprême avec laquelle le grand artiste de Cologne a su clairement exprimer les aspirations des âmes religieuses dans leurs élans les plus tendres et les plus purs.



David Teniers pinx

Wilh. Rohr sc.

LE MÉNÉTRIER

(Pinacothèque royale de Munich)



Fac-similé d'un dessin d'Albert Dürer, extrait du *Livre de prières* de Maximilien Ier.
(Bibliothèque de Munich.)

LES MUSÉES DE MUNICH

N ne peut dire de Munich, comme de Cologne, que sa place ait été marquée à l'avance par la nature. La contrée qui l'entoure est ingrate et stérile ; aucun fleuve ne la traverse, elle n'offre au commerce ou à l'industrie ni cette richesse de production, ni ces facilités d'échange, qui, après avoir déterminé la création d'une ville, assurent sa prospérité. Formée d'éléments disparates, la capitale de la Bavière n'a elle-même ni centre ni unité. A part la Résidence et la Cathédrale, deux édifices lourds et sans caractère, tous ses monuments sont de construction récente. Ses rues larges et désertes, bordées çà et là par des terrains vagues, vont peu à peu se perdre dans la campagne. Mais, si chétive qu'y soit la végétation, cette campagne est loin d'avoir l'aspect misérable et désolé de la lande des environs de Berlin : dans son abandon et sa tristesse, elle n'est même pas dénuée d'une certaine poésie. On y peut bien vite trouver la solitude, et le long des prairies tourbeuses où l'Isar roule avec fracas ses eaux grisâtres, la mélancolie du paysage ne manque ni de charme ni de grandeur. Unie et monotone, la plaine s'étend sans aucune ondulation ; mais sur cet âpre plateau balayé par le vent, on sent à la pureté, à la vivacité de l'air,

le voisinage des hautes montagnes, et parfois, en effet, quand le temps est clair, on aperçoit à l'horizon la pâle silhouette des Alpes bavaroises qui découpent sur le ciel leur fine dentelure.

A cette ville ainsi placée à l'écart, en dehors des agitations de la politique et de la fiévreuse activité des affaires, l'art seul a fait une réputation. C'est de Munich qu'est parti le signal de ce mouvement artistique qui, il y a un demi-siècle environ, attirait sur elle l'attention de l'Europe. Il n'était bruit alors que de cette restauration des arts à la cour de Bavière. Les voyageurs se détournaient de leur route pour visiter la « Nouvelle Athènes », et un écrivain français, M. Hippolyte Fortoul, joignait ses louanges enthousiastes à celles des esthéticiens du cru pour célébrer longuement[1] les merveilles de cette prétendue Renaissance. A raison de l'importance qu'en son temps on a attribuée à ce mouvement, nous voudrions dire un mot des conditions dans lesquelles il s'est produit et des causes qui en ont rendu la durée si éphémère.

Le roi Louis Ier, sans être le promoteur de cette restauration artistique, avait su du moins s'en attribuer l'honneur, en groupant autour de lui les artistes allemands qu'il avait connus à Rome et en leur confiant le soin d'orner sa capitale. On a beaucoup vanté la générosité et les goûts libéraux de ce souverain ; on n'a pas assez songé aux inconvénients du patronage officiel qu'il avait exercé. L'art implanté par lui sur le sol de la Bavière ne pouvait y jeter des racines bien profondes. A travers ses prétentions hautaines et ses affectations d'indépendance, on sent qu'il n'a rien de spontané et il garde je ne sais quel air de commande et de précipitation. Ses productions trop hâtives reflètent les impatiences et les engouements multiples d'un roi dont les caprices en tout genre sont restés fameux. Les monuments élevés sous le règne de Louis Ier, pastiches de tous les styles et de toutes les époques, sont comme les illustrations de ses voyages, et dans les œuvres de ses peintres on retrouve la trace de ses prédilections philosophiques ou littéraires. Son principal confident, l'architecte de Klenze, était un homme d'un véritable talent, et toutes

1. *L'Art en Allemagne*, par Hippolyte Fourtoul. 2 volumes in-8°.



MINIATURE DE JEAN FOUQUET,

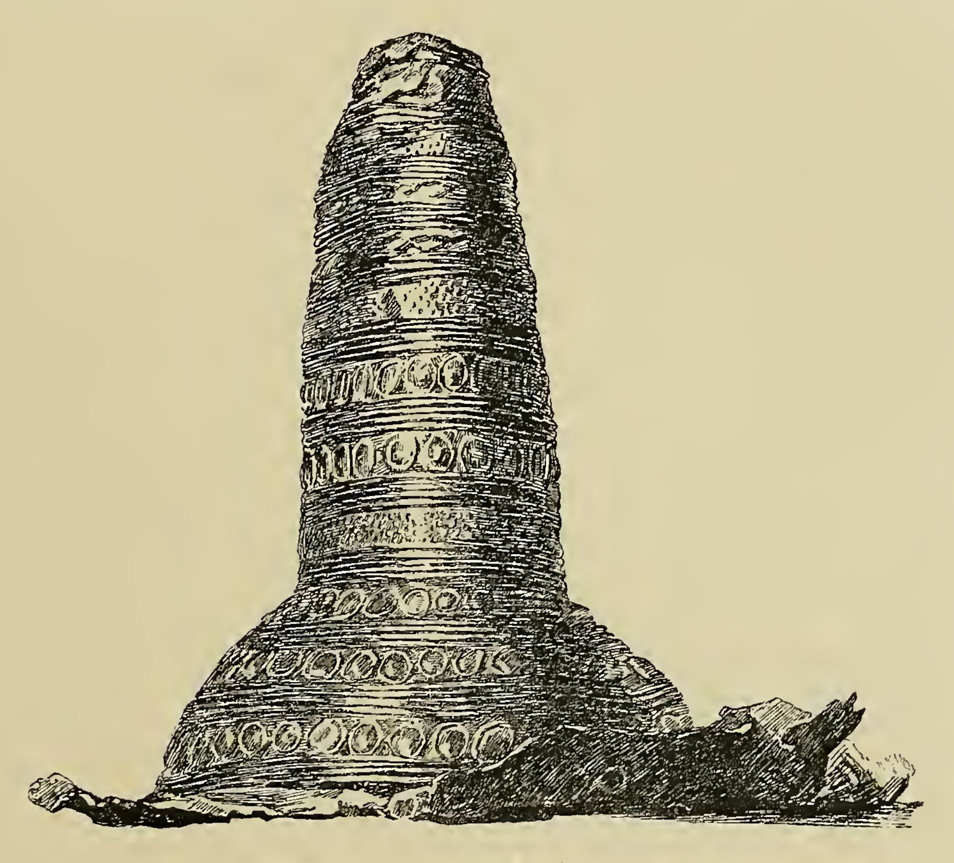
tirée du livre : *le Cas des nobles hommes et femmes malheureux*, par Boccace.

(Bibliothèque de Munich.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

les fois qu'il n'eut à remplir un programme bien défini, comme pour le Musée de peinture et la Glyptothèque, il fit preuve d'un goût et d'un sens heureux d'appropriation qui suffiraient à l'honneur de son nom. Mais d'autres édifices construits par lui ne répondaient à aucun besoin réel; c'étaient de pures curiosités destinées à satisfaire le dilettantisme d'un amateur couronné. Historiquement, de pareils essais ont eu leur importance, mais ils ne présentent plus guère aujourd'hui qu'un intérêt rétrospectif. Dans leurs lignes principales, ces édifices accusent, il est vrai, les grands traits de styles bien distincts dont ils devaient offrir en quelque sorte la représentation typique; toutefois, leur mérite à cet égard était trop sommaire pour leur assurer une réputation durable. On est mieux renseigné maintenant sur les phases diverses de l'art du passé et, si les productions originales sont rares dans l'architecture contemporaine, la science, du moins, a marché. Par des explorations et des comparaisons nombreuses, par des restaurations intelligentes et consciencieusement menées, on a appris à bien connaître, non seulement la forme extérieure des monuments des styles les plus différents, mais encore les moindres détails de leur structure intime.

A part même cette question de science qui ne pouvait être résolue prématurément, était-il raisonnable de réunir sous le ciel inclément de Munich des édifices empruntés à d'autres âges et à d'autres climats, sans autre but que la satisfaction d'un éclectisme un peu puéril? Les inconséquences d'une pareille tentative ne devaient pas tarder à s'accuser. Tandis que les monuments grecs, byzantins et même gothiques, là où les hommes les ont respectés, semblent défier le temps, quelques années ont suffi pour condamner leurs pâles contrefaçons non seulement à l'indifférence des gens de goût, mais aux rapides détériorations d'un climat destructeur. Sous les terrasses copiées de la Grèce ou de l'Italie, des gouttières inévitables ravagent et déshonorent promptement les monuments publics de Munich; un jour insuffisant pénètre derrière leurs colonnades et la symétrie des lignes et des proportions n'y a été trop souvent poursuivie qu'au prix de la commodité de l'aménagement. Comment d'ailleurs, dans un très court

espace de temps, si bien secondé qu'on le suppose, un seul homme eût-il été capable de mener à bien des entreprises si diverses? Malgré des sacrifices considérables pour un État comme la Bavière, l'insuffisance des ressources et aussi le manque d'études préparatoires ou de surveillance dans l'exécution expliquent assez l'état de délabrement où



BOSSE DE BOUCLIER EN OR.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Herwegen.

sont aujourd'hui tombés la plupart de ces édifices vantés autrefois avec un enthousiasme si complaisant.

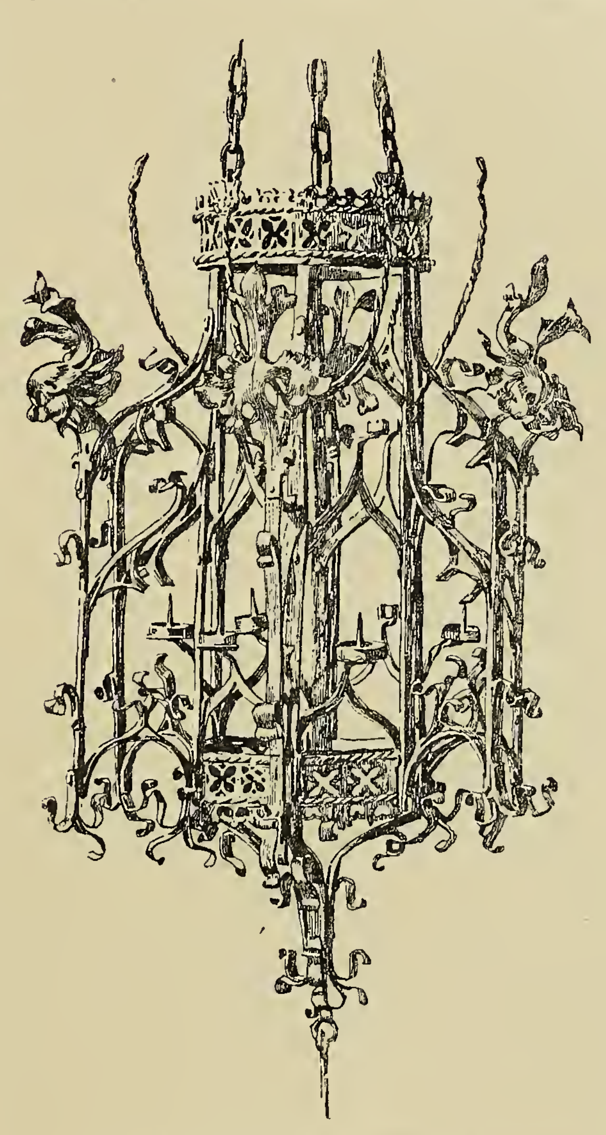
Pour la sculpture aussi, cette production trop hâtive n'était guère compatible avec l'étude et le recueillement nécessaires à cet art. Quand le vieux roi disparut, il avait rempli non seulement sa capitale, mais les temples érigés dans le voisinage, des banales effigies de tout ce que l'Allemagne a pu compter d'illustrations. Ses successeurs ne devaient point hériter de son ardeur. Aujourd'hui l'activité de la

sculpture, concentrée à Berlin, semble à peu près éteinte à Munich et, sous la *Halle des Maréchaux,* piteuse imitation de la *Loggia dei Lanzi,* destinée à abriter les généraux célèbres, les statues de Tilly et de Wrède attendent en vain des compagnes et montent, depuis plus de trente ans, leur faction solitaire. Malgré ses grandes dimensions, le monument élevé au bout du pont de l'Isar en l'honneur de Maximilien ne fait pas beaucoup plus d'honneur à l'école de Munich. C'est une œuvre sans aucun caractère, très peu recommandable au point de vue du style et de l'aspect le plus malencontreux. Le bronze, d'un rose jaunâtre, ressemble à du zinc verni et se détache à peine sur un marbre d'un jaune fade. A la base, sont symétriquement rangées des figures allégoriques, rondes et molles, personnifiant, avec une insignifiance convenable, des symboles abstraits, tels que la *Constitution bavaroise,* ou l'*Union des confessions religieuses,* sujets peu faits, il faut le reconnaître, pour échauffer l'imagination d'un artiste.

Plus encore que les architectes et les sculpteurs, les peintres avaient mené grand bruit à Munich. On ne s'en douterait plus guère aujourd'hui et le temps est loin où public et critiques se laissaient prendre à leurs ambitieux programmes. La pluie et les frimas ont eu également raison des caricatures colossales ou des grandes compositions philosophiques qui s'étalaient naguère sur les vastes murailles de l'Athènes du nord et, quant aux fresques placées à l'intérieur des édifices, le sort de la plupart d'entre elles est peut-être plus lamentable encore; elles attirent à peine le regard. La lourde ordonnance de ces laborieuses machines, l'accumulation des épisodes incohérents qu'elles renferment, font encore mieux ressortir maintenant la pauvreté absolue de leur exécution; elles ne subsistent plus que comme les témoignages d'un art dont les hautes visées accusent cruellement l'impuissance.

La fresque avait absorbé le meilleur de l'activité de l'école de Munich. Sans doute ses maîtres jugeaient indigne de leur génie de s'abaisser jusqu'à la peinture de chevalet, et peut être aussi un peu imprudent pour leur renommée de s'exposer à des comparaisons indiscrètes. Une visite faite à la Nouvelle-Pinacothèque ne justifie que trop le sentiment d'une pareille défiance. Jamais, assurément, nous n'avons, pour notre

part, éprouvé semblable déception, et il nous paraît difficile qu'en aucun autre lieu du monde on puisse rencontrer un tel amas d'œuvres médiocres ou détestables. Il y a là des kilomètres de mauvaise peinture, et l'on peut errer pendant longtemps dans ces vastes salles sans trouver où reposer le regard. A peine quatre ou cinq tableaux mériteraient-ils d'être distingués dans cette foule; encore ne sont-ils pas tous l'œuvre d'artistes allemands. Telle est par exemple une charmante petite toile : la *Lecture du Testament,* de D. Wilkie, peinte vers 1824, et dont il a reproduit lui-même, à l'eau-forte, le principal groupe. Pour la finesse de l'observation, le jeu des physionomies et le choix heureux des détails, c'est là un de ses meilleurs ouvrages. Une salle entière est consacrée à Rottmann, un dessinateur exact et habile qui, dans ses nombreuses vues de la Grèce, a cru devoir recourir à des effets violents et aux fantasmagories de lumière les plus étranges, afin de mettre quelque variété dans cette réunion de paysages, de dimensions pareilles, dont un jour artificiel exagère encore les contrastes. Les plus simples de ces ouvrages sont les plus remarquables, et nous leur préférons même les aquarelles et les dessins que



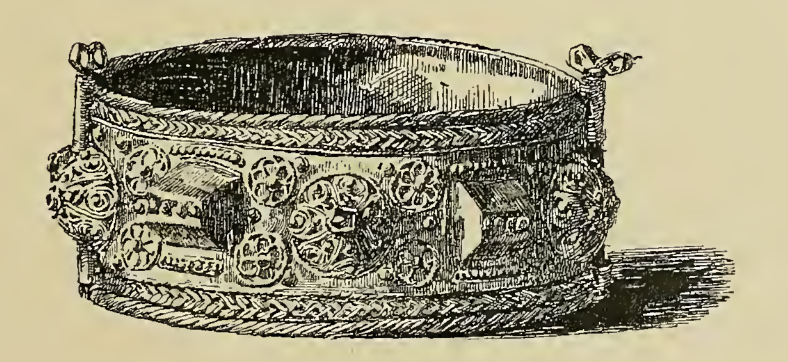
LUSTRE GOTHIQUE EN FER FORGÉ.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Herwegen.

le peintre a faits d'après nature, parce qu'ils permettent de mieux apprécier ses qualités. Un autre artiste, Piloty, tient ici avec honneur la place que Delaroche et Gallait ont occupée en France et en Belgique. Sa *Mort de Wallenstein* est, comme son *Galilée* de Cologne, une œuvre un peu théâtrale ; mais Piloty est représenté à la Nouvelle-Pinacothèque par une composition plus récente et plus importante : le *Triomphe de Germanicus.* Malgré le déploiement excessif de la mise en scène et le luxe des détails archéologiques qui s'y étalent un peu trop complaisamment, cette grande toile fait honneur à la peinture allemande et dénote une entente de l'effet et une habileté d'exécution peu communes. Jusque dans cette image de la défaite, on retrouve d'ailleurs la glorification de la Germanie, et l'attitude altière des vaincus en face de la pompe insolente des triomphateurs semble déjà faire pressentir les revanches prochaines. De pareils ouvrages, sans être des chefs-d'œuvre, tranchent sur l'insignifiance complète de la plupart des peintures admises dans cette triste collection.

On a quelque scrupule de rester sur de semblables impressions. Malheureusement les expositions publiques ou privées qui abondent à Munich ne font que confirmer la fâcheuse opinion que, sauf quelques rares exceptions, il faut garder de la peinture locale. En face même de la Glyptothèque, un grand bâtiment est consacré à une exhibition permanente d'œuvres modernes. Ces œuvres dénotent un certain progrès dans l'exécution, mais on n'imaginerait guère la puérilité et la vulgarité complètes des sujets qui défrayent aujourd'hui encore la plupart des artistes allemands. Après les fières allures et les grands airs qu'affectait la génération précédente, la chute paraît soudaine et les aspirations sont ici vraiment par trop modestes. On est confondu de retrouver intacte la collection de ces antiques plaisanteries qui ont depuis longtemps perdu toute fraîcheur : la *Confession embarrassante,* les *Touristes surpris par une averse,* l'*Escalade ou l'Innocence en danger,* les *Bons Petits Enfants,* le *Berceau sous la garde du chien fidèle,* l'*Arrivée de la tante* et la *Visite du curé à contre-temps ;* il en faut passer et non des meilleures. Aucune de ces vénérables facéties ne manque à l'appel, et notez que les plus grosses intentions y sont

soulignées et commentées avec une abondance de précautions humiliante pour l'intelligence du spectateur. Le tout est entremêlé de modèles d'atelier travestis en Romaines, en Égyptiennes ou en Madeleines, de panoramas géographiques, d'orages qui n'ont rien de terrible, et de paysages où le rose, le violet et l'indigo dominent avec une audacieuse crudité.

Nous ne craindrons pas de l'avouer, à toutes ces peintures médiocres ou prétentieuses, nous préférons une des rares productions locales qui ont un caractère marqué d'originalité ; nous voulons parler de ces feuilles d'images publiées à Munich *(Münchener Bilderbogen),* les unes destinées à servir à l'instruction, les autres purement plaisantes, mais pleines d'une verve et d'un comique de bon aloi. Il y a là, au point de vue de l'enseignement ou de la simple récréation, un élément de publicité à bon marché dont on n'a guère jusqu'ici tiré parti en France, où notre imagerie populaire est restée d'une grossièreté ou d'une platitude également regrettables.



BRACELET EN OR, PÉRIODE MÉROVINGIENNE.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Herwegen.

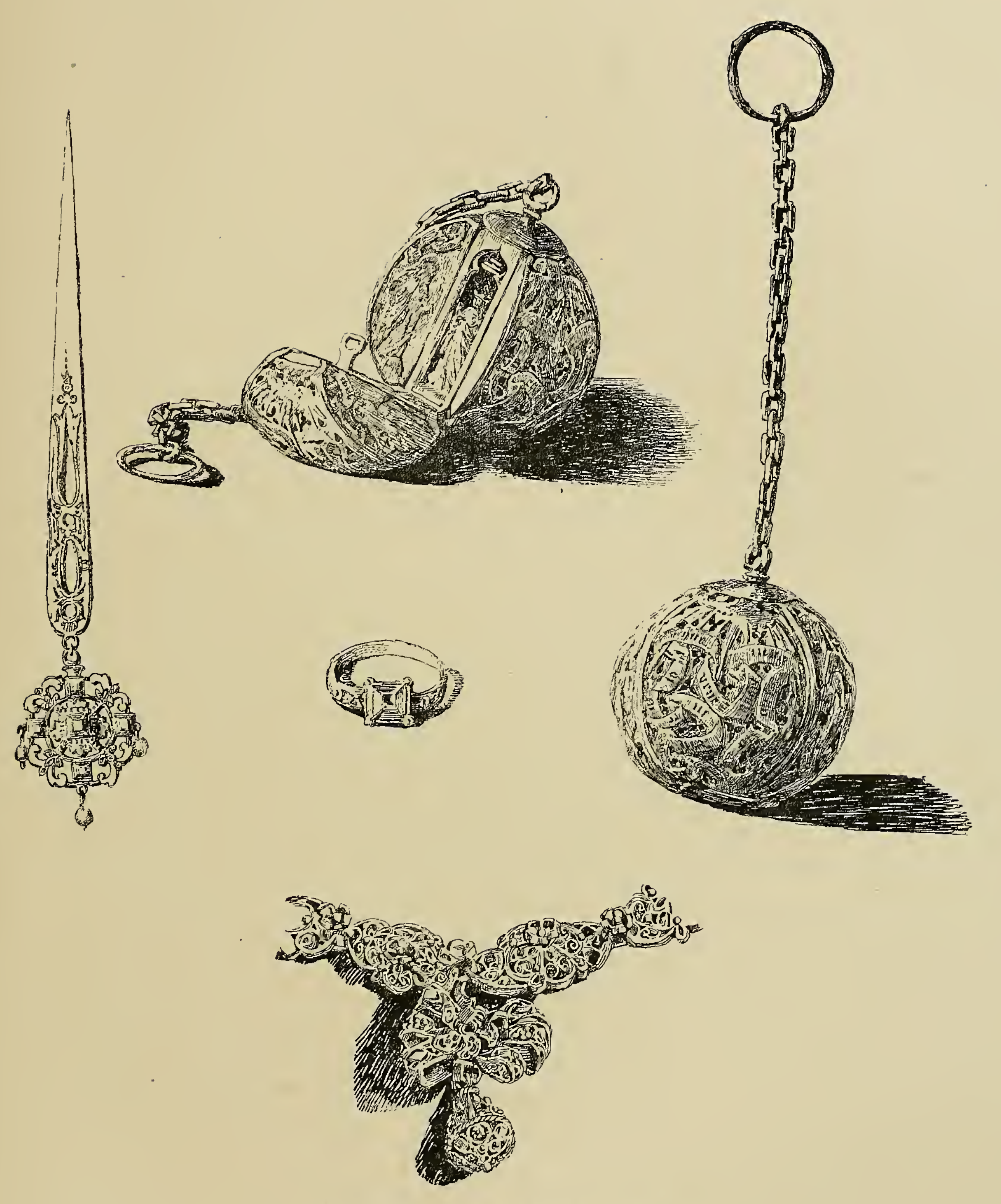
LE MUSÉE NATIONAL BAVAROIS

ET LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE



LE mouvement artistique de l'Allemagne, réparti naguère entre Dusseldorff et Munich, va peu à peu s'amoindrissant dans ces deux villes pour se concentrer à Vienne et à Berlin qui, on peut le prévoir, tendront de plus en plus à l'absorber. En revanche, l'intérêt et l'attention, qui autrefois s'attachaient presque exclusivement à l'art contemporain, se sont, à bien meilleur droit, reportés sur les œuvres du passé. Il n'est guère plus question maintenant de la Basilique ou du Maximilianeum que des fresques de Cornélius, tandis que les statues d'Égine ou les chefs-d'œuvre de Rubens à la Pinacothèque ont repris désormais la place légitime qu'ils doivent avoir dans nos admirations. Mais, bien que mieux connues aujourd'hui, les collections artistiques de la capitale de la Bavière n'ont pas cependant toute la réputation qu'elles méritent.

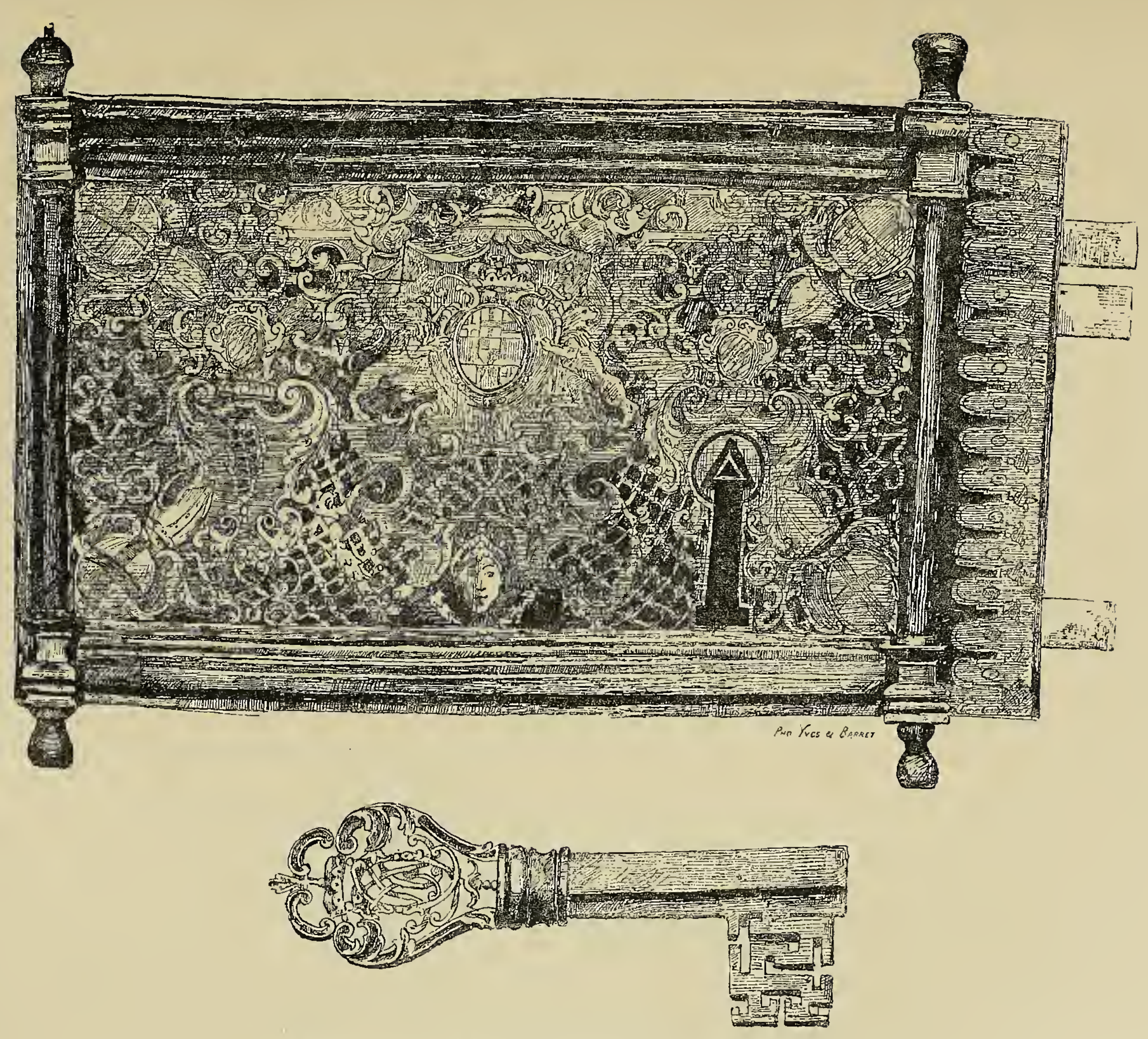
Ces nombreuses collections suffisent amplement pour défrayer les journées du voyageur que l'étude des arts a pu attirer à Munich. A la Résidence, le trésor royal (Schatzkammer), s'il parvient à en obtenir l'accès, lui offrira une remarquable réunion d'ouvrages d'orfèvrerie également précieux par la richesse de la matière et la valeur du travail, et dont quelques-uns remontent à une antiquité vénérable, notamment les couronnes de l'empereur Henri le Saint et de l'impératrice Cunégonde, qui datent du commencement du XIe siècle. Quant au Musée National Bavarois, qui, au contraire, est très facilement accessible, il répond à notre Musée de Cluny. Sa fondation avait été précédée par celle du Musée Germanique de Nuremberg, dont l'idée première, soumise, dès le mois d'août 1852, par M. d'Aufsess au congrès archéo-



ÉPINGLE, BAGUE ET PENDELOQUES.
(Musée National Bavarois.) — Dessins de Mlle Herwegen.

logique de Dresde, avait été chaudement accueillie et adoptée par toute l'Allemagne. Le succès croissant du Musée Germanique et le désir de fonder dans la capitale de la Bavière un établissement analogue, afin d'y élever le niveau de la production industrielle, amenèrent bientôt la création du Musée National. C'est en 1855 que M. le baron d'Arétin la proposait au roi Maximilien, qui mettait immédiatement à sa disposition une grande partie des objets d'art disséminés dans les palais royaux et un local provisoire où ils pourraient être recueillis. L'abondance des richesses ainsi amassées fut telle que l'insuffisance de ce local primitif ayant été reconnue presque aussitôt après, on commença, dès 1858, l'érection du Musée actuel qui fut terminé en 1867. C'est un immense palais, d'assez laide apparence, construit dans ce style bâtard désigné sous le nom de *néo-munichois,* composé étrange d'éléments empruntés à la fois au Moyen-Age et à la Renaissance, et mélangés sans grand souci de l'harmonie des proportions. Une statue en zinc de la Bavière, accompagnée de son lion symbolique, couronne cette façade plate et monotone. Rien à l'extérieur n'indique la destination de l'édifice, pas même l'inscription d'une emphase énigmatique : « A mon peuple, honneur et exemple! » Les dispositions intérieures ne témoignent pas non plus d'une appropriation bien intelligente, et à chaque étage se développe une longue suite de salles toutes pareilles dans leur structure et leur aménagement. Nous ne parlerons pas des cent quarante-quatre fresques qui décorent (est-ce bien le mot?) le premier étage. Ces peintures, inspirées par l'histoire de la Bavière, accusent les imprudences et la hâte de l'improvisation dans un genre de travail qui, plus qu'aucun autre, exige préparation et recueillement. Sauf de très rares exceptions, ces pitoyables images pourraient être recouvertes d'un ton neutre sans que l'art y perdît beaucoup. Quant à l'aspect général, il y gagnerait assurément si, au bariolage intempérant de ces fresques, on substituait un fond uni simplement destiné à faire ressortir les objets exposés.

Aucune idée d'ensemble ne paraît avoir présidé au classement de ce Musée. Tandis que l'ordre chronologique a été suivi au rez-de-chaussée pour les antiquités primitives et pour l'art du Moyen-Age,



SERRURE ET CLEF DU CHATEAU DE SIEGBURG.

(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

c'est le groupement par genre de travail qui a prévalu au premier étage; mais on y a renoncé dans les salles du haut, pour revenir à l'ordre chronologique. Le but qu'on s'est proposé en créant le Musée n'est pas non plus très évident, et l'art, l'archéologie locale ou même la simple curiosité, semblent avoir eu une part égale dans sa formation. Sans essayer de marquer un plan ni d'établir un lien entre toutes ces richesses accumulées pêle-mêle, on a pris de toutes mains, sans choix, et, à côté d'œuvres d'un mérite incontestable, on a admis des objets insignifiants à tous les points de vue, ou des répétitions multipliées qui fatiguent inutilement l'attention. Dans de semblables conditions, il est permis de se demander quel profit on peut attendre d'une étude qui semble avoir été compliquée à plaisir. Comment des industriels ou des travailleurs, abandonnés à eux-mêmes et perdus au milieu de cette confusion, parviendraient-ils à y faire les distinctions nécessaires? Nous avons pu voir nous-même, dans les salles du Musée, des dessinateurs appliqués à copier, avec la plus scrupuleuse exactitude, des objets d'un goût détestable, destinés apparemment à servir de modèles à l'industrie contemporaine.

Dès 1870, dans son excellente enquête sur l'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud [1], M. Eugène Müntz signalait les inconvénients de cette confusion qui résulte de la hâte irréfléchie avec laquelle on a tenu à remplir, quand même et dès leur ouverture, les vastes salles du Musée National. Il appartient à la direction actuelle de rendre plus fructueuse la fréquentation des collections confiées à sa garde, en procédant à la fois à un mode de classement plus méthodique et surtout à de nombreuses éliminations. Il n'est pas de soin qui s'impose d'une manière plus urgente à sa sollicitude. La publication des catalogues, dont on commence à s'occuper [2], fournira d'ailleurs l'occasion naturelle de cette épuration devenue tout à fait nécessaire. Du reste, la dotation du Musée National est largement assurée et une somme d'environ 40,000 francs lui est allouée annuellement pour ses

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1870.

2. Un de ces catalogues, celui de la sculpture sur bois, par M. le Dr de Hefner-Alteneck, a déjà paru; d'autres sont en préparation.

achats. Après les réserves que nous avons dû faire, il convient d'ajouter que toutes les ressources d'étude désirables sont mises très libéralement à la disposition du public, et, sans parler d'une bibliothèque spéciale qui comprend plus de deux mille volumes, un atelier de moulage et de photographie annexé également au Musée permet de répandre, moyennant un prix fort modique, la reproduction des œuvres les plus importantes qu'il possède[1].



BUIRE EN ÉMAIL DE LIMOGES,
par Pierre Raymond.
(Musée National Bavarois.)
Dessin de Mlle Marie Weber.

Malgré bien des lacunes, la partie consacrée au Moyen-Age est la plus remarquable de la collection, la seule qui ait un caractère vraiment national. En parcourant ces salles, on y peut suivre les transformations et les progrès d'un art local qui, à défaut d'un goût très pur, montre cependant de la force et une certaine variété dans ses inventions. Au rez-de-chaussée, l'aile droite contient les objets qui appartiennent aux premiers siècles de l'ère chrétienne, ceux des périodes byzantine, romane ou gothique. Nous reproduisons ici quelques-uns des plus curieux de ces objets : un cône en or, en forme de chapeau, trouvé à Schifferstadt, dans le Palatinat rhénan, qui a dû servir ou de coiffure ou de décoration à un bouclier ; des bracelets en or ou en bronze, les uns de style celto-germanique, les autres de style mérovingien. A cette dernière époque il convient également d'attribuer un coffret en chêne et ivoire sculptés, connu sous la dénomination d'*Écrin*

1. Le sous-directeur du Musée National, M. de Weber, a publié dans *l'Art* (1879, tome Ier, pages 9 et 47) un intéressant travail sur cette collection.

de l'impératrice Cunégonde, appellation évidemment inexacte, puisque l'ornementation de ce coffret présente une analogie positive avec celle d'autres objets trouvés à Tournay, dans le tombeau de Childéric II, et qui sont aujourd'hui au Louvre. Comme spécimens de l'art gothique, nous citerons un lustre en fer forgé, plusieurs bijoux, épingles, breloque, bague et chaîne en argent ciselé; enfin, une serrure avec sa clef provenant du château de Siegburg.

On n'a pas cru devoir écarter absolument les objets qui n'offrent qu'un intérêt purement archéologique ; mais on les a du moins relégués à part et un cabinet contigu renferme les instruments de torture, les chevalets, les roues ou les sièges garnis de pointes acérées qui, en se rapprochant, étreignaient les malheureux patients. D'autres objets y figurent également qui servaient à des châtiments moins cruels, mais appropriés aux excès qu'il s'agissait de réprimer. Telles sont les couronnes et les longues tresses de paille, coiffures destinées aux femmes de mauvaise vie, ainsi que les tonneaux décorés de peintures dans lesquels on enfermait les ivrognes pour les promener par les rues. On a même étalé sous le porche, nous ne chercherons pas à quel titre, plusieurs canons français, trophées de la dernière guerre, autour desquels se pressent les curieux, et, parmi ces canons, une pièce de rempart prise à Strasbourg et portant la marque glorieuse des vingt-huit projectiles qui l'ont atteinte et mutilée.

Au premier étage, il n'y a plus trace d'ordre chronologique, ni même de préoccupations nationales. Les objets recueillis sont de toute provenance, et on les a disposés, sans aucun choix, par genres d'industries. Ce sont d'abord des émaux, parmi lesquels un plat et une buire exécutés à Limoges en 1558 par Pierre Raymond, pour la famille Tucher de Nuremberg; puis, la céramique, avec des spécimens assez remarquables des fabriques de Meissen, de Berlin, de Hoechst et de Frankenthal; des grès du Rhin; des plaques de faïence de Nuremberg ayant servi à la décoration de ces grands poêles monumentaux qui sont en usage en Allemagne ; mais tout cela pêle-mêle avec des majoliques modernes de Minton, des verres de Venise, et des échantillons clairsemés, et assez peu heureux, de Sèvres, de la

Chine et du Japon. Plus loin, des étoffes et des tentures anciennes, des tapis de Perse et des tissus de Lyon; puis deux selles turques en velours brodé d'or ou d'argent et incrusté de pierres précieuses, et un yatagan persan, ces trois pièces ayant fait partie du butin de



PLAT EN ÉMAIL DE LIMOGES, PAR PIERRE RAYMOND.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de M[lle] Marie Weber.

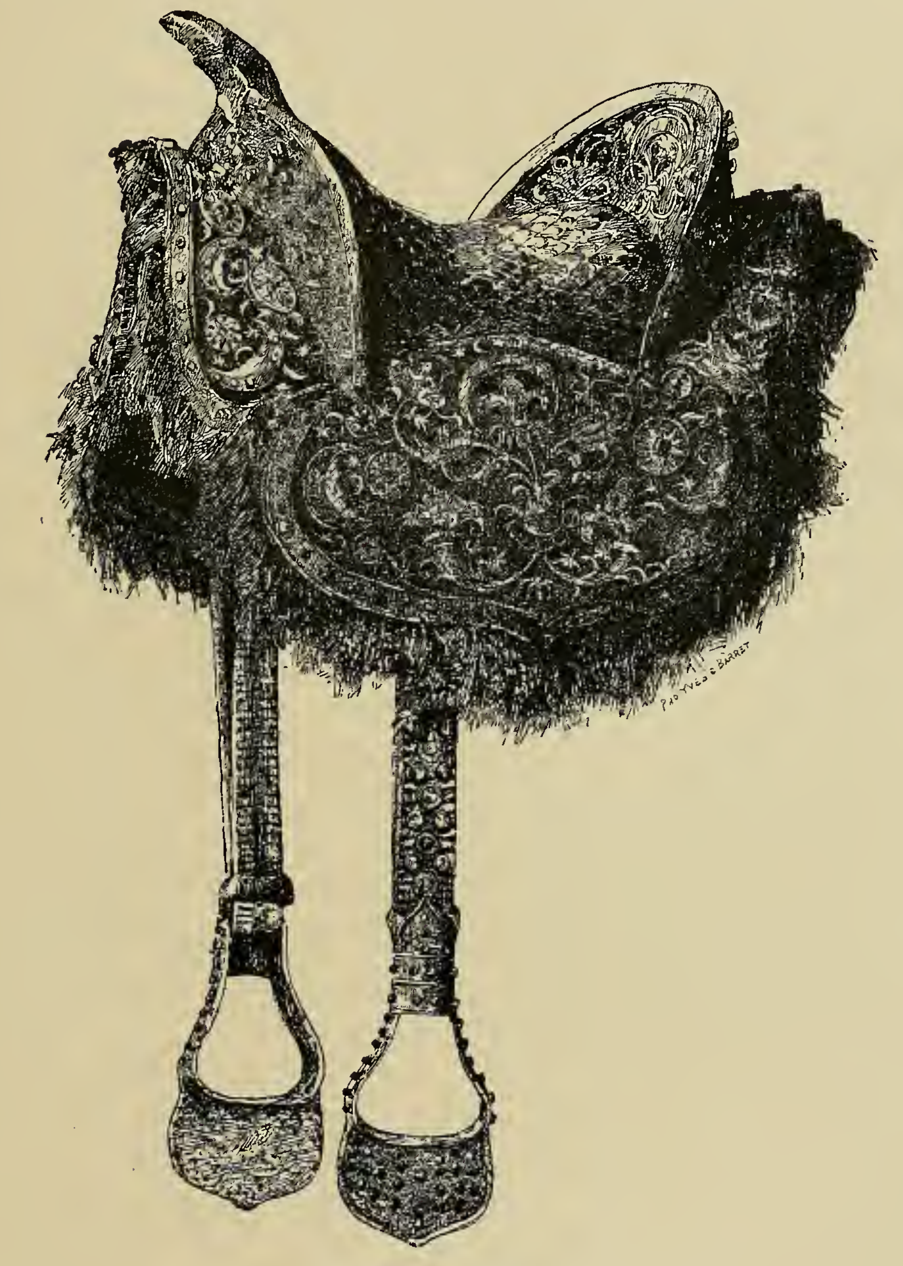
guerre pris par le duc Maximilien-Emmanuel, sous les murs de Vienne, en 1683. Parmi les armes, quelques-unes montrent un travail très fin, d'autres sont assez étranges, comme le casque hongrois en acier qui a été trouvé dans le lit de l'Inn; d'autres enfin, et en grand nombre, d'une exécution très grossière. Çà et là, des souvenirs qui n'ont

d'autre intérêt que leur provenance, par exemple, les étriers à éperons gigantesques, en argent doré, ayant appartenu au duc Christophe de Bavière, un prince dont la force et les prouesses herculéennes sont restées légendaires; puis une souquenille de Frédéric II, usée jusqu'à la corde et qui atteste les habitudes peu raffinées de l'ami de Voltaire. Plus loin, la défroque des électeurs et les habits de gala des derniers souverains; ou bien encore de vraies puérilités, comme les petits ménages et les jouets d'enfants; et enfin, parmi les instruments de musique, cette guitare tout à fait primitive, façonnée pendant le siège de Paris par deux soldats bavarois, avec des boîtes à cigares et des crins de cheval.

Au second étage, rempli en grande partie d'œuvres allemandes, groupées par époques — à partir de la Renaissance — nous retrouvons le classement chronologique. Il y a là une vraie profusion de meubles sculptés, de coffets, de bahuts; une intéressante collection d'ivoires où nous signalerons une buire et deux poires à poudre; une autre buire en noix de coco, montée en acier par un orfèvre allemand, ainsi qu'une coupe de topaze enfumée, également remarquable par la rareté de la matière et la largeur du travail, et qui appartenait à la duchesse Anne, femme du duc Albert V. Parmi les innombrables tapisseries, les unes représentant des scènes de la vie de saint Paul ont été fabriquées en Flandre, d'après les dessins de Raphael; d'autres, assez lourdes et peu harmonieuses, ont été tissées en Bavière. Dans les ouvrages d'orfèvrerie, quelques-uns sont de provenance italienne, comme ce marteau en argent repoussé et doré qui a servi au pape Jules III pour inaugurer le Jubilé du 24 février 1550[1] et dont la riche décoration est attribuée, sans vraisemblance, à Michel-Ange. Une balance et une coupe en argent ciselé, bien que de fabrication allemande, montrent aussi une grande finesse de travail. Mais tous les produits de l'industrie germanique sont loin de témoigner d'un goût aussi pur : dans les nombreuses horloges, qui proviennent pour la plupart de Nuremberg, les formes sont anguleuses, bizarres,

1. Ce marteau, donné par Grégoire XIII au duc Ernest de Bavière, avait disparu; il a été retrouvé en 1865, chez un orfèvre de Landshut qui l'a cédé au Musée National.

hérissées d'ornements exubérants, et le mérite de l'exécution ne répond pas assez à l'abondance et à la richesse de la matière.



SELLE TURQUE.

(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

A mesure qu'on avance vers les temps modernes, les progrès du mauvais goût s'accusent de plus en plus. Si par hasard, au milieu de

cet encombrement des salles, on découvre quelque objet digne d'être remarqué, il y a gros à parier que son origine n'est pas germanique. Après Dürer et ses élèves, il n'y a plus, à proprement parler, d'art allemand, et les produits des industries de luxe confirment la rapidité de cette décadence. Toute trace d'originalité a disparu et, après avoir vainement cherché leurs inspirations en Italie, les fabricants se tournent vers la France qui, seule désormais, va les pourvoir de modèles.

C'est au Musée National de Munich qu'il faut voir ce que devient l'art industriel d'un pays lorsqu'il ne vit plus que d'imitation. On se ferait difficilement l'idée d'un appauvrissement aussi complet. Les témoignages n'en ont pas été épargnés et les spécimens du *rococo* allemand s'étalent ici avec une inconcevable complaisance. Comment notre style Louis XV, si fin, si souple, si aisé dans ses allures, a-t-il pu inspirer ces formes extravagantes et prétentieuses ? Ce ne sont partout que meubles ventrus aux cuivres gauchement contournés, trumeaux peuplés de bergers rougeauds ou de nymphes rebondies, lourdes volées d'amours, massives guirlandes et entassements multipliés des ornements les plus bizarres. Il ne faut pas un grand effort d'esprit pour replacer dans leur vrai cadre ces contrefaçons de nos élégances et pour se figurer quelqu'une de ces petites résidences germaniques aux jardins parsemés de temples et de statues, aux bosquets en treillages sous lesquels s'égare tout un monde empesé de principicules, d'électeurs, de margraves et de conseillères intimes, qui, se modelant en tout sur Versailles, s'évertue à en copier les manières, prend le formalisme ridicule de l'étiquette pour la politesse, la préciosité du jargon pour les grâces du langage, et pousse la contrefaçon jusqu'à vouloir singer par ses bourgeoises débauches les scandales éhontés de notre cour.

Tout ce qui remplit les dernières salles est de ce goût faux et pesant auquel l'Allemagne s'est obstinée au siècle dernier, et qui étonne d'autant plus qu'en fait de décoration et de mobilier on peut admirer à Munich même, dans la Résidence, et surtout dans les châteaux des environs, à Schleissheim, à Nymphenbourg et Amalien-

bourg, des merveilles d'élégance et d'invention dues à des artistes français du XVIIIe siècle, tels que Robert de Cotte, Dubut, les deux Cuvilliés, de l'Espilliez, etc.[1] Quant aux productions purement allemandes, nous ne voyons pas trop, en vérité, comment ces tristes épaves d'un passé qui n'a rien de glorieux peuvent servir « à l'hon-



BUIRE ET FLACON RENAISSANCE[2].
(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

neur et à l'exemple d'un peuple », et, plutôt que d'en encombrer un musée destiné à l'instruction artistique de la nation, il eût assurément mieux valu les laisser aux palais d'où on les a tirées. Aussi chez le

1. C'est dans le livre si utile de M. L. Dussieux (*les Artistes français à l'Étranger*, 3e édition, J. Lecoffre) qu'on peut le mieux voir la part qui revient à nos artistes dans les seuls ouvrages de quelque valeur qui aient été produits en Allemagne à cette époque.

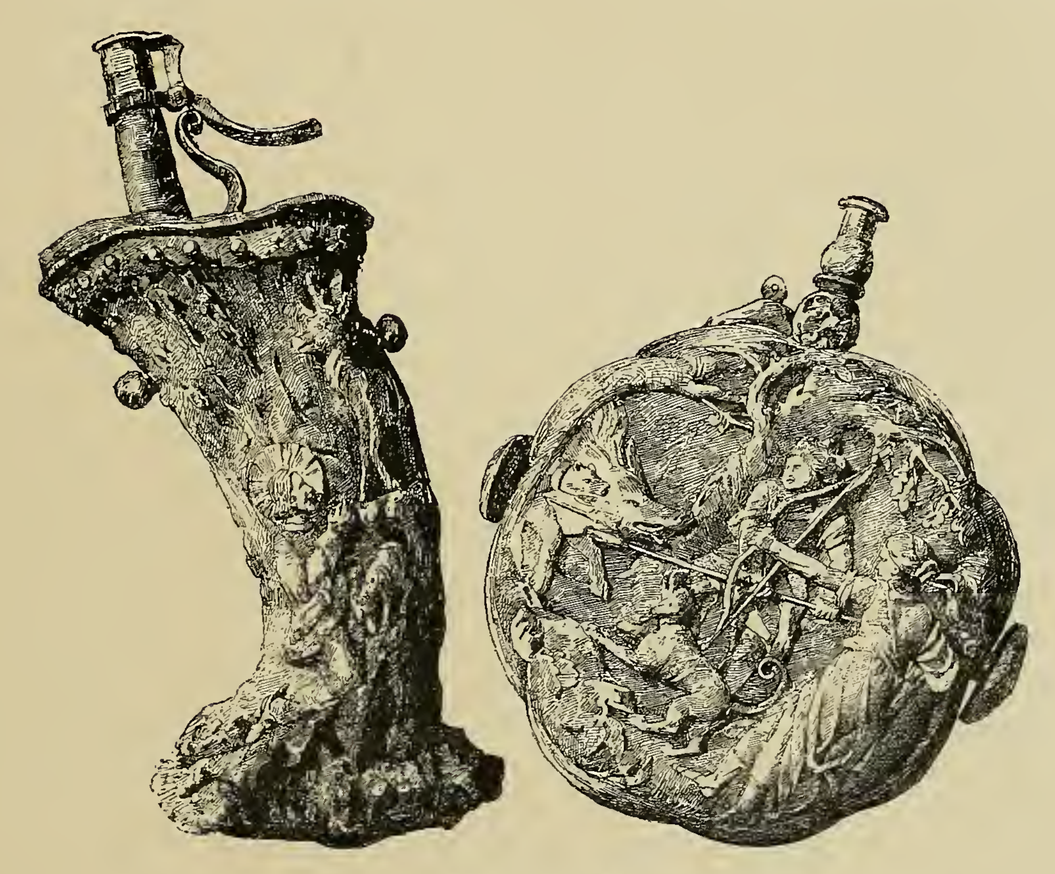
2. La buire, à gauche, est en noix de coco, montée en acier, de travail allemand. Le flacon, à droite, taillé en coquille, a appartenu à Diane de Poitiers.

visiteur l'écœurement succède-t-il bientôt à la curiosité et, pressant le pas, il renonce à découvrir au milieu de ce ramassis d'objets insignifiants quelque œuvre qui mérite d'être distinguée. Pour éviter pareils mécomptes et rendre plus attachante la fréquentation du Musée National les administrateurs n'auraient pas à chercher bien loin dans leurs souvenirs, et l'exemple de l'Exposition rétrospective, organisée à Munich même en 1876, leur montrerait à la fois l'avantage d'un classement méthodique, le niveau qu'il leur faut désormais viser dans leurs collections et les lacunes que par des choix intelligents ils doivent s'efforcer de combler.

Dans un autre ordre de recherches, la Bibliothèque royale de Munich présente également des ressources d'étude fort précieuses. Cette Bibliothèque, qui, après notre Bibliothèque nationale, est la plus riche de l'Europe, contient en effet des manuscrits aussi intéressants par le mérite de leur exécution qu'à cause des lumières qu'ils apportent à l'histoire de l'art. Parmi les plus curieux nous signalerons le *Codex aureus* (n° 55) daté de 870, et qui, provenant de l'abbaye de Saint-Denis, a été donné en 888 par l'empereur Arnoul au couvent de Saint-Emeran, à Ratisbonne. Sa reliure, formée de plaques d'or dans lesquelles sont enchâssées des pierres précieuses, est un travail remarquable de l'orfèvrerie de ce temps. Un évangéliaire du commencement du XIe siècle, dont les émaux, d'un dessin barbare, représentent les évangélistes portant sur des corps humains les têtes des animaux qui les symbolisent, mérite aussi l'attention. D'autres manuscrits de la même époque sont recouverts de plaques d'ivoire sculptées avec une finesse extrême, et sur lesquelles nous retrouvons les charmantes figures de ces petits anges voltigeant à travers le ciel que nous avons déjà rencontrés dans les peintures primitives de l'école de Cologne. Les encadrements de ces ivoires, avec leurs palmettes et leurs rinceaux d'un goût exquis, procèdent d'une ornementation à la fois élégante et sobre, qui dérive directement de l'art antique. Les artistes grecs, habiles à ces sortes de travaux, avaient continué les traditions de ce style, auquel les sculpteurs italiens devaient aussi plus tard emprunter les encadrements de leurs bas-reliefs et quelques-uns des motifs de

décoration qu'ils introduisirent dans les édifices élevés au début de la Renaissance.

En suivant le cours du temps, nous arrivons au célèbre *Livre d'Heures* (nº 41) attribué à Memling. Ici, c'est la nature qui a fourni les éléments de l'ornementation, et les plus gracieux animaux, des



POIRES A POUDRE[1].
(Musée National Bavarois.) — Dessin de M[lle] Marie Weber.

papillons, des insectes, des passereaux, se mêlent autour des marges aux fleurs les plus fraîches. Les compositions ainsi encadrées sont également d'une variété extrême, inspirées tantôt par la fête du jour, tantôt par les diverses occupations que ramènent successivement les saisons de l'année; tantôt même, ces compositions font place à de purs

1. Ces deux poires à poudre datent de la Renaissance. Celle de gauche est en corne de cerf, celle de droite en ivoire.

caprices où s'égaie l'imagination du miniaturiste. C'est ainsi que, par une de ces substitutions malicieuses auxquelles de tout temps l'art s'est complu, il attribue aux animaux des rôles et des sentiments humains et nous peint, par exemple, des ménages de singes où les mères élèvent leurs petits dans des maillots, les bercent et leur donnent la bouillie. Quelques-unes des compositions sacrées sont de vrais chefs-d'œuvre de poésie et d'expression, notamment une petite Vierge tenant le Christ étendu mort sur ses genoux. (Page 199 du *Livre d'Heures.*) Toutes, d'ailleurs, témoignent d'une rare souplesse et fournissent les plus piquantes révélations sur les mœurs, les costumes et les monuments de cette époque. Mais, quel que soit le talent du peintre, nous ne saurions en aucune façon reconnaître ici la manière de Memling. Entre autres détails caractéristiques qui nous semblent contredire cette attribution, nous ferons observer que les personnages de ces miniatures sont tous trapus et ramassés, tandis que les figures, chez Memling, sont minces et élancées.

Un manuscrit peut-être plus remarquable encore est celui de Jean Fouquet (n° 38) : le *Cas des nobles hommes,* de Boccace, exécuté pour le duc de Berry, et dans lequel des épisodes empruntés tour à tour à l'antiquité sacrée ou profane déroulent sous les yeux du lecteur la longue suite des malheurs causés par l'amour depuis l'origine du monde, à commencer par Adam, « Œdipus, Priam, roi de Troie, Ménélaüs, Samson, etc. », tous ces personnages étant, bien entendu, accommodés à la mode du xve siècle. La dédicace représentant le lit de justice tenu en 1458, à Bourges, par Charles VII, entouré des principaux dignitaires de sa cour, est étonnante de finesse, et les cent trente portraits qui y sont figurés ont, dans leurs dimensions exiguës, un caractère d'individualité qui atteste leur parfaite ressemblance.

Citons encore le *Livre de Prières* magnifiquement relié en argent doré, et qui fut exécuté en 1485 pour le duc Albert de Bavière par un artiste de Pérouse, élève du Pérugin et nommé Sinibaldi. Dans les scènes reproduites par ses miniatures, les colorations sont d'une franchise parfois un peu crue, et le paysage joue un rôle important. Des encadrements variés entourent les compositions, et nous y retrouvons



MARTEAU EN ARGENT REPOUSSÉ ET DORÉ.

Travail italien du XVIe siècle. (Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Herwegen.

ces guirlandes de fleurs ou de fruits que Ghiberti a introduites dans l'ornementation des portes du Baptistère et qu'à l'exemple des sculpteurs, les peintres, Squarcione et Mantegna, notamment, devaient aussi placer dans leurs tableaux.

Enfin, le *Livre de Prières*, imprimé sur parchemin par Jean Schoensperger, d'Augsbourg, pour l'empereur Maximilien, porte sur ses marges des dessins à la plume faits en 1515 par Albert Dürer. On y retrouve ses meilleures qualités de dessinateur unies à cette prodigieuse facilité de talent et à cette curiosité d'esprit qui — avec des différences très réelles — manifestent cependant entre son génie et celui de Léonard de Vinci des analogies non moins évidentes[1].

Deux autres collections de Munich sont particulièrement intéressantes pour l'histoire de l'art dans l'antiquité. La première, placée au rez-de-chaussée de la Nouvelle-Pinacothèque, est connue sous le nom d'*Antiquarium* et son origine remonte au duc Albert V, vers 1570. Elle comprend aujourd'hui environ quatre mille petits objets, principalement des bronzes et des terres cuites d'Égypte, de Grèce et d'Italie[2], parmi lesquels le plus curieux est certainement une couronne d'or trouvée en 1813 à Armento. Cette couronne servait peut-être de parure funèbre ou, plus probablement encore, faisait partie du trésor d'un temple, ainsi que semble l'indiquer une inscription votive gravée sur le socle d'une des petites figures ailées qu'on voit, à la partie supérieure, encadrées dans des feuillages de chêne auxquels sont mêlés des liserons, des roses et des anémones en or rehaussé d'émail. Les tiges menues qui supportent ces fleurs donnent une grande légèreté d'aspect à ce précieux bijou.

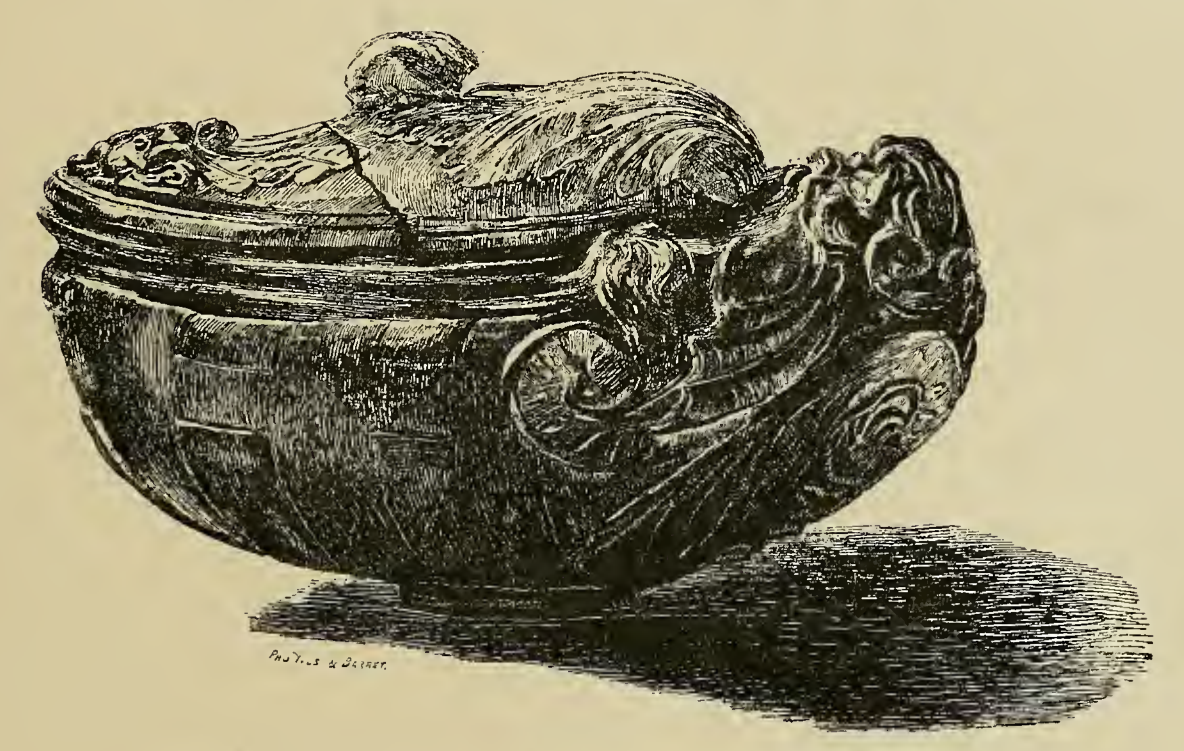
L'autre de ces collections, celle des vases antiques[3], possède plus de deux mille objets provenant surtout de fouilles effectuées en Italie.

1. D'autres feuilles ayant fait partie de l'exemplaire primitif de ce Livre d'heures ont été découvertes à la bibliothèque de Besançon par M. Castan, et une étude complète sur le *Livre de Prières* de Maximilien Ier, due à M. Édouard Chmelarz, a paru dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses*. 3e volume, pages 88 et suiv. Vienne, 1885.

2. La dernière édition du catalogue a paru en 1878 : *Führer durch das K. Antiquarium*, par *W. Christ* et *J. Lauth*.

3. Il a paru deux éditions du catalogue des vases antiques, toutes deux rédigées par le savant Otto Jahn. La première, qui est la plus complète et qui contient onze planches, a été publiée en 1854; la seconde, en 1875.

Il convient d'y mentionner une riche série de vases à figures rouges représentant des scènes dionysiaques; d'autres encore sur lesquels sont peints Alcée et Sapho (n° 753), ou Apollon, Artémis et Hermès (n° 745), figures d'un très beau style, et une scène de l'Hadès (n° 349) avec de nombreux personnages. Mais le plus célèbre de ces vases est la fameuse *Pyxis Dodwell* (n° 211), trouvée à Mertèse et représentant la Chasse du Sanglier de Calydon. C'est un des types les plus anciens



COUPE RENAISSANCE EN TOPAZE ENFUMÉE MONTÉE EN ARGENT.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

que l'on connaisse de vases corinthiens à inscriptions. Les noms de tous les personnages y sont indiqués en caractères archaïques d'une époque antérieure au milieu du ve siècle avant Jésus-Christ. Enfin une grande mosaïque placée dans une des salles et trouvée en Romagne est un travail de style romain particulièrement intéressant, parce qu'on y voit figurer la Terre, les Saisons, le Soleil et le Zodiaque.

A ces diverses collections qui, à Munich, suffisent à occuper bien

des journées, il faut encore joindre celle des porcelaines et des peintures sur verre, celle de la Fonderie royale, celle du Musée des moulages, ouvert en 1877 et créé en vue de l'enseignement archéologique de l'Université; enfin, le Cabinet des médailles, très anciennement formé et riche surtout en monnaies de l'Asie Mineure et de la Grèce. Une École des Arts industriels, fondée en 1868, et d'autres établissements spéciaux complètent cet ensemble imposant de ressources que la capitale de la Bavière offre à l'étude des arts et montrent l'intérêt qu'on y attache et les sacrifices intelligents que, malgré des revenus budgétaires assez restreints, on sait y faire en vue de la culture intellectuelle et de l'éducation du goût. Il nous reste à parler des deux plus importantes de ces collections qui réclament de nous un plus long examen.



BRACELET EN BRONZE; PÉRIODE CELTO-GERMANIQUE.

(Musée National Bavarois) — Dessin de Mlle Herwegen.

LA GLYPTOTHÈQUE



insi que son nom l'indique, de façon un peu pédante, la Glyptothèque est le musée de sculpture de Munich. L'idée de sa création remonte aux premières années de ce siècle, et le moment était alors favorable pour acquérir des œuvres d'art. Par suite des modifications que la politique ou la guerre avaient apportées dans leur fortune, un grand nombre de familles princières se trouvaient dans une situation assez gênée, et il leur fallait se résoudre à vendre tout ou partie des collections qu'elles possédaient. Vers cette époque aussi, des fouilles pratiquées sur divers points de l'Italie ou de la Grèce avaient amené des découvertes importantes de monuments ou de statues. Les voyages du prince Louis de Bavière et les goûts qu'il manifesta de bonne heure pour les arts lui permirent donc de profiter des facilités d'achat qui s'offrirent à lui. Successivement, il put se rendre acquéreur de la collection Bevilacqua et d'une grande partie de la collection Albani qui, à la suite de la Révolution française, avait été transportée de Rome à Paris. Mais l'acquisition des statues trouvées à Égine fut de beaucoup la plus précieuse. Dès 1816, la réunion de toutes les œuvres ainsi recueillies était déjà assez nombreuse pour exiger la construction d'un édifice spécial, le premier en date de tous ceux que l'architecte de Klenze devait élever à Munich.

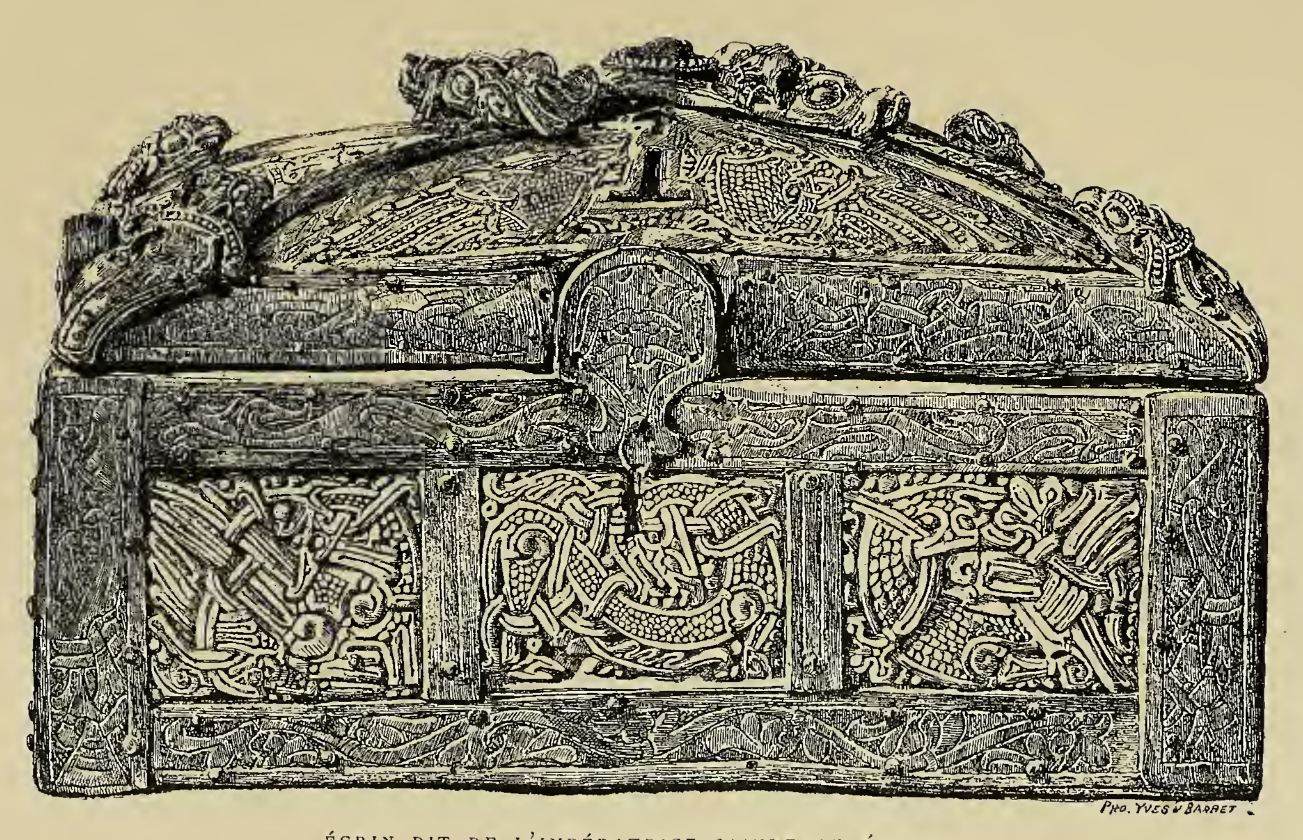
La Glyptothèque est un monument de style ionique, avec un portique à huit colonnes. Elle comprend treize salles disposées autour d'une cour intérieure et dans lesquelles les sculptures sont groupées suivant l'ordre chronologique. Chacune de ces salles — quelques-unes

sont peu remplies ou même entièrement vides — a reçu une décoration appropriée au style des objets qu'elle renferme. Un catalogue excellent, dû à l'un des archéologues les plus distingués de l'Allemagne, M. H. Brunn[1], fournit les renseignements les plus détaillés sur la provenance, la date de l'acquisition et la bibliographie spéciale de chacune des œuvres exposées. A la description de cette œuvre est jointe une appréciation sommaire de sa valeur esthétique, et, s'il y a lieu, l'indication des ouvrages analogues qui se trouvent dans d'autres collections. Ce travail, méthodiquement fait et tenu au courant des découvertes récentes, est fort utile à consulter, et nous avons eu plus d'une fois l'occasion d'y recourir dans la courte étude que nous donnerons ici des monuments les plus remarquables de ce musée.

Dans la salle des *Incunables,* nous trouvons un morceau capital découvert dans des fouilles pratiquées près de Pérouse en 1812. Nous voulons parler de ces bas-reliefs en bronze (n°s 32 à 38) destinés probablement à recouvrir les caissons d'un char de forme quadrangulaire et dont les uns — sans doute ceux qui composaient le revêtement extérieur — sont presque en ronde bosse, tandis que, dans les autres, les saillies sont beaucoup moins accusées et l'exécution plus grossière. Le travail est fait au repoussé, mais les détails les plus fins ont été repris soigneusement en ciselure. L'une de ces plaques représente une *Chasse au sanglier*. Dans une scène voisine, une femme, représentée avec des nageoires, offre une grande analogie avec les hommes-poissons des frises d'Assos que nous possédons au Louvre. Enfin, sur une autre plaque, on voit une Gorgone accroupie qui étreint entre ses mains la gorge d'un lion.

La décoration de ces plaques prête aux rapprochements les plus intéressants. En effet, tandis que l'exécution des ornements et des animaux symboliques manifeste une influence asiatique très prononcée, les figures au contraire ont bien le caractère de l'art étrusque et rappellent aussi, par leur style, celui des plus anciennes sculptures grecques. Sommes-nous en présence d'un travail original de l'art

1. *Beschreibung der Glyptothek Kœnig Ludwig's I zu München*, par H. Brunn; 4e édition, 1879. Il existe une édition française de ce catalogue.



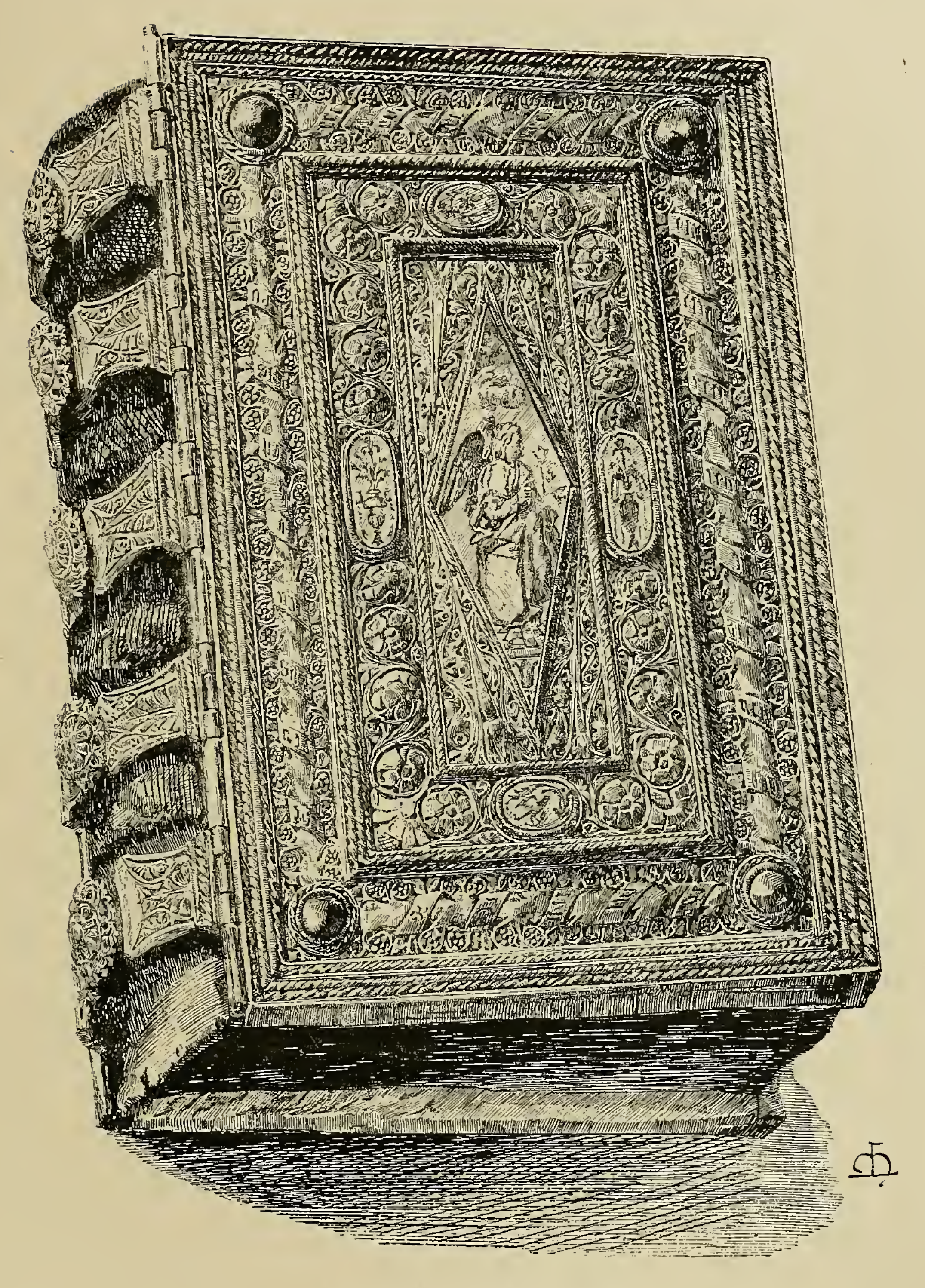
ÉCRIN DIT DE L'IMPÉRATRICE SAINTE KUNÉGONDE,
en chêne et en ivoire sculptés.
(Musée National Bavarois.) — Dessin de M[lle] Herwegen.

étrusque et le choix de ces divers sujets aussi bien que leur exécution répondent-ils à des inspirations et à des traditions locales? Ou bien ne faut-il voir là qu'une simple imitation? C'est ce que dans l'état actuel des connaissances il serait, croyons-nous, téméraire de décider.

Une statue de marbre trouvée non loin de Corinthe, dans un état parfait de conservation, l'*Apollon de Ténéa* (n° 41) est un spécimen de la sculpture des anciennes écoles doriennes, mais qui accuse déjà un progrès marqué sur d'autres représentations également archaïques de ce dieu, telles que l'*Apollon d'Orchomène*, celui de Théra et les deux statues du Louvre qui proviennent du sanctuaire d'Actium. Comme dans ces deux dernières, les bras, au lieu d'être entièrement collés au corps, s'en détachent et laissent apercevoir les contours du torse. Celui-ci, bien que traité encore avec cette régularité symétrique qu'on observait alors dans le modelé, témoigne cependant d'une étude plus attentive de la nature et d'une souplesse d'exécution dont l'art des Éginètes nous montre dans la salle voisine une expression plus vivante encore et plus accomplie.

On sait toute l'importance que présente au point de vue de l'histoire de l'art la collection de ces statues d'Égine qui forment la principale richesse de la Glyptothèque. Ce n'est pas ici le lieu de raconter en détail l'histoire de leur découverte. Il nous suffira de rappeler qu'un groupe d'archéologues, MM. Foster, de Hallerstein et Linck, et un architecte anglais, M. Cockerell, établis en 1811 à Égine pour y étudier le temple d'Athéna, trouvèrent un jour, en remuant les pierres amassées devant une des façades de ce temple, un fragment de sculpture qui sortait de terre. Des fouilles pratiquées par eux à une très faible profondeur amenèrent l'exhumation de quinze statues, de deux figures de moindres dimensions et d'un grand nombre de débris. Le tout fut recueilli et transporté à Rome où, grâce à l'entremise du consul M. Wagner, le prince Louis de Bavière s'en rendit acquéreur pour une somme de 150,000 francs. Très généreusement, plus tard, le jeune prince en abandonna la propriété à l'État, après que les statues eurent été restaurées par Thorwaldsen, ou du moins sous sa direction.

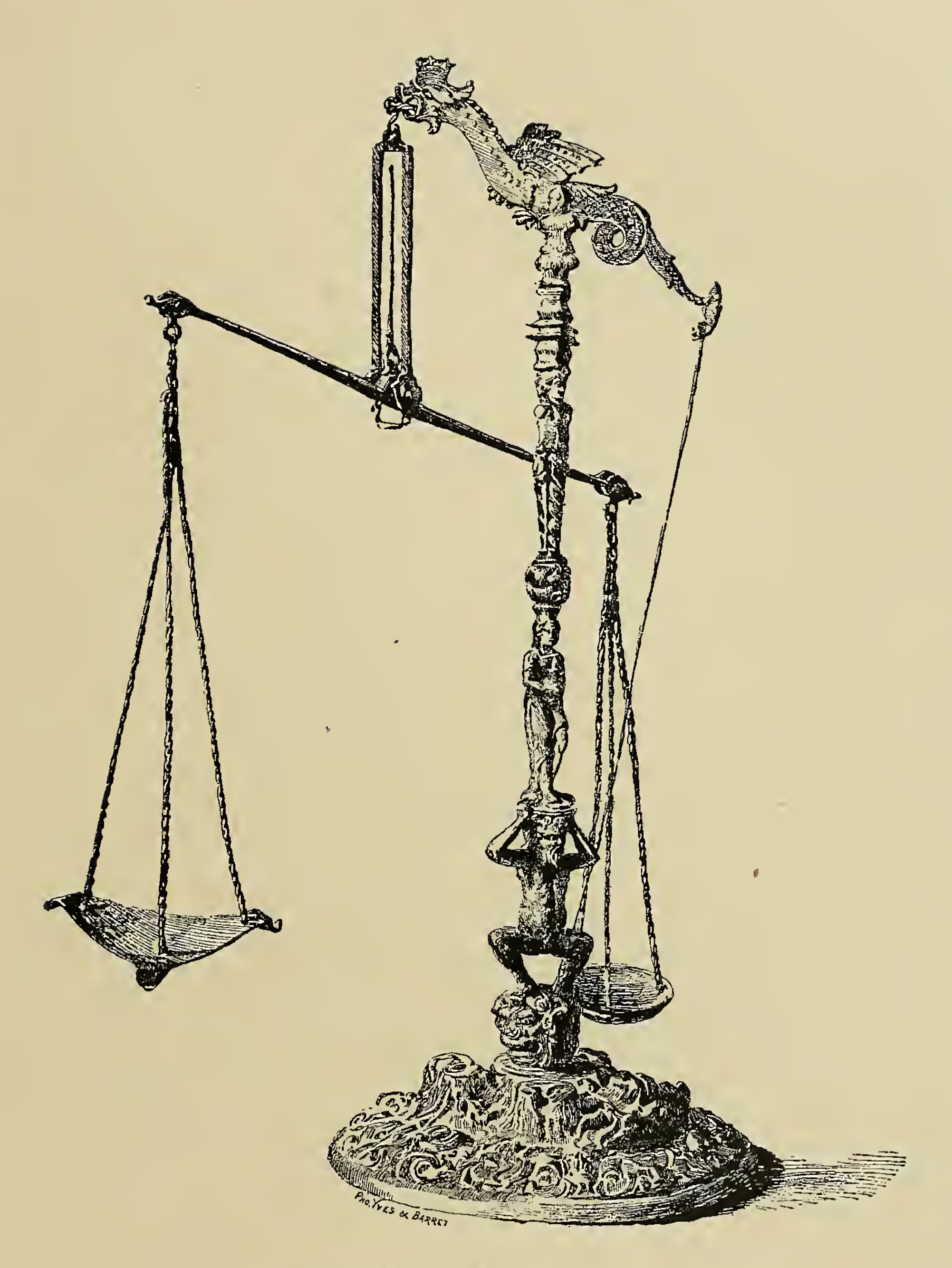
Une découverte à tous égards aussi considérable ne pouvait manquer



RELIURE EN ARGENT DORÉ
du *Livre de prières*, illustré par A. Sinibaldi. Florence, 1485. (Bibliothèque de Munich.)
Dessin de Mlle Herwegen.

de provoquer les études des archéologues et des savants, et la liste des publications les plus recommandables consacrées aux marbres d'Égine, liste donnée par le catalogue, montre que leur réunion suffirait dès maintenant à former une bibliothèque fort respectable. Le caractère esthétique des statues, la détermination des sujets qu'elles représentent, leur groupement dans les deux frontons, bien d'autres points encore ont été longuement et consciencieusement débattus. La question cependant semblait presque épuisée, quand, en 1872, M. H. Prachov et plus récemment encore (1878) M. K. Lange, après un examen plus minutieux, ont prouvé que les deux compositions, inspirées par les récits homériques, comprenaient chacune non pas onze statues, comme on l'avait d'abord pensé, mais bien quatorze figures réparties symétriquement de chaque côté de la déesse Athéna, qui occupe le centre des deux frontons. Sur celui de l'ouest, le combat d'Héraclès et de Télamon était représenté; sur l'autre, Teucer et Ajax disputaient aux Troyens le corps de Patrocle, frappé à mort aux pieds d'Athéna.

L'exécution offre des particularités assez intéressantes. Les personnages, malgré la violence de leur action et malgré les casques et les lourds boucliers qu'ils portent, ne posent que sur des bases très minces, avec des points d'appui restreints, et ces conditions ainsi que le travail même des statues — très nerveux et un peu sec dans sa précision — semblent mieux appropriés à la technique du bronze qu'à celle du marbre. De plus, ce travail a été inégalement poussé et le côté extérieur des figures, côté exposé aux regards, est plus finement achevé que la face tournée vers l'intérieur des frontons. L'aspect de ces sculptures d'ailleurs différait très sensiblement de celui qu'elles ont aujourd'hui et devait être, en réalité, plus animé, plus décoratif. Le métal s'y mêlait au marbre, et les armes de tous ces combattants (arcs, flèches, lances et épées) étaient faites de bronze. La peinture aussi concourait à l'ornementation de cet ensemble où l'on pourrait encore aujourd'hui relever quelques traces de coloration. Ces colorations, toutes conventionnelles du reste, se retrouvent dans les étoffes, les armes, dans les visages, à la prunelle des yeux et aux lèvres, et, au moment de la découverte, M. Wagner avait même observé des



BALANCE RENAISSANCE.

(Musée National Bavarois.) — Dessin de Mlle Marie Weber.

touches de rouge posées pour simuler le sang qui coulait des blessures. Notons, en passant, que cet usage de peindre les statues se rencontre à l'origine de toutes les écoles de sculpture, aussi bien dans l'antiquité qu'au Moyen-Age et au temps même de la Renaissance, comme si la statuaire, encore peu fixée sur ses véritables voies, s'attachait surtout, au début, à produire l'illusion de la réalité elle-même. De légères différences qu'on peut observer dans le style des deux frontons autorisent à penser qu'ils ne sont pas tout à fait contemporains et que celui de l'est est d'une époque un peu plus avancée, à moins cependant que cette différence ne résulte du soin plus grand apporté à l'exécution des sculptures de ce fronton qui, placé au-dessus de l'entrée principale du temple, était naturellement plus en vue. Les travaux en tout cas ont dû être commencés aussitôt après la guerre des Perses, c'est-à-dire vers l'année 480 avant Jésus-Christ.

Les statues d'Égine appartiennent donc à la période qui a précédé immédiatement l'avènement de Phidias et elles ont par conséquent précédé de très peu l'apogée de la statuaire grecque. Ces mouvements violents, ces figures animées nous prouvent que nous sommes déjà loin de la raideur et des conventions traditionnelles imposées à la statuaire primitive. La réaction est évidente et l'étude directe de la nature se manifeste profondément ici par la puissance de l'imitation et du réalisme. C'est la vie elle-même qui circule dans ces corps trapus et souples auxquels l'ardeur de la lutte communique une énergie singulière. Le choix des formes et la clairvoyance avec laquelle sont saisis les traits qui accusent le caractère annoncent de plus un art déjà dégagé des entraves de l'imitation littérale. Avec l'adresse de la main, on sent le travail de l'esprit qui réfléchit, qui compare et résume. Quelque trace de la période hiératique a cependant persisté; chez tous ces combattans la fixité et l'impersonnalité des têtes contrastent étrangement avec l'extrême variété des attitudes. Un sourire presque pareil plisse leurs lèvres minces et légèrement relevées; les yeux vagues regardent avec placidité, et, malgré la chaleur de l'action, les barbes correctement frisées et les chevelures aux boucles symétriques encadrent des visages à peu près impassibles et d'une coupe presque uniforme.

Si flagrant que soit ce contraste, il nous semble cependant que M. Vitet en a exagéré les termes dans son étude consacrée aux marbres d'Éleusis, quand, en leur comparant les Éginètes, il nous



HERCULE.

Figure du fronton oriental du temple d'Égine. — Dessin de Charles E. Wilson.

parle de « leurs têtes hideuses... de ces visages sans vie, sans intelligence, immobiles, grimaçants, hébétés; de ces physionomies presque bestiales qui semblent l'œuvre d'un art moitié puéril, moitié barbare ».

Ni l'impassibilité ni la similitude, ni surtout la laideur ne sont aussi absolues dans ces figures. En les étudiant de près, on peut y constater quelques légères différences dans l'âge et le caractère des combattants et noter même l'expression d'une vive douleur chez celui qui arrache de sa blessure le trait qui y est demeuré. Un seul personnage a pleinement conservé l'attitude imposée par la tradition, c'est la Minerve qui sépare les deux groupes de guerriers. Placée au centre du fronton, elle est de taille plus haute, ainsi qu'il convient à une déesse. Sa tournure plus raide, son corps vu de face, tandis que ses pieds sont de profil comme dans les statues égyptiennes, ses draperies retombant en plis droits, étagés symétriquement, tout en elle porte le cachet de la tradition hiératique et d'une rudesse encore extrême; au reste, la persistance du style archaïque s'explique plus facilement pour cette représentation d'une divinité que pour toutes les autres figures qui s'offrent à nous pleines de vie et de réalité.

Mais si les types des combattants sont presque identiques, s'il est permis d'y voir moins des hommes différents qu'un même homme différencié par ses attitudes, comme, en revanche, ce seul type de force et de jeunesse est pleinement exprimé! Quelle vérité, quelle justesse, quelle science déjà dans ces mouvements, dans cette façon de traiter le corps humain! Quelle entente du rôle qu'y joue chacun des membres en vue d'une action déterminée! Voyez, par exemple, cet archer à genoux qui s'apprête à lancer sa flèche, comme il est ramassé pour l'effort et comme l'équilibre de son corps est assuré, malgré la complication des lignes qui pouvaient en compromettre la solidité! L'une des jambes énergiquement repliée sous lui le supporte; l'autre est franchement étendue. La main gauche maintient l'arc dans une immobilité parfaite, tandis que, pesant sur la corde, la main droite semble en calculer la tension. La fixité des appuis est si clairement accusée et la répartition des masses si habile que la divergence des lignes n'altère en rien l'unité de la figure. On sent l'archer exercé dans cette pose si savamment naturelle et sa silhouette, quoique très accidentée, reste cependant sculpturale. Sans qu'il soit besoin de commentaires archéologiques ou de désignations hasardeuses, la contem-

plation de pareilles œuvres suffit à leur assigner la place qu'elles méritent dans l'admiration de tous.

C'est bien à Égine que les manifestations de cet art devaient se produire et se développer. On sait, en effet, le rôle que la situation de cette île aussi bien que les qualités propres de ses habitants lui avaient assigné de bonne heure.

Quels exemples et quels enseignements artistiques ce petit peuple avait-il tirés de ses relations avec l'Égypte et l'Asie? Quelle fut sa part d'originalité inventive? Il n'est point aisé de le dire. C'est là un de ces problèmes délicats qui se présentent à l'origine de toutes les apparitions de l'art. Tandis que son épanouissement est marqué chez les diverses nations par des différences profondes, ses premiers essais offrent le plus souvent des caractères nombreux de ressemblance et d'uniformité. Est-ce l'unité même de l'esprit humain qui s'affirme ainsi dans des tâtonnements pareils? Est-ce, au contraire, une filiation directe qui par des importations et des imitations successives donne lieu à ces analogies? N'est-ce pas plutôt, enfin, de ces deux sources réunies qu'elles dérivent naturellement? Quoi qu'il en soit, et si grandes qu'on veuille les faire, les influences du dehors durent être bientôt modifiées chez les Éginètes par leur génie propre. Courageux dans les combats, navigateurs habiles et hardis, ils comptaient de nombreux héros parmi leurs ancêtres. Leur civilisation précoce était attestée par la sagesse et la justice d'un de leurs rois, Éaque, qui, après sa mort, avait mérité de siéger à côté de Minos comme juge suprême dans les Enfers. De bonne heure aussi ils avaient cultivé les arts et s'étaient acquis, par leurs architectes et leurs sculpteurs, une gloire légitime. Enfin, grâce à sa souplesse et à sa vigueur, cette race d'élite remportait de nombreux triomphes dans les jeux publics de la Grèce, et l'importance qu'on attachait à ces victoires nous est prouvée par les œuvres remarquables qui étaient destinées à en consacrer le souvenir. A défaut des recherches anatomiques, inconnues à l'antiquité, les sculpteurs d'Égine trouvaient, dans la fréquentation des gymnases, toutes les facilités désirables pour s'instruire dans leur art et se renseigner à la fois sur la beauté extérieure des formes du corps humain et sur les modifica-

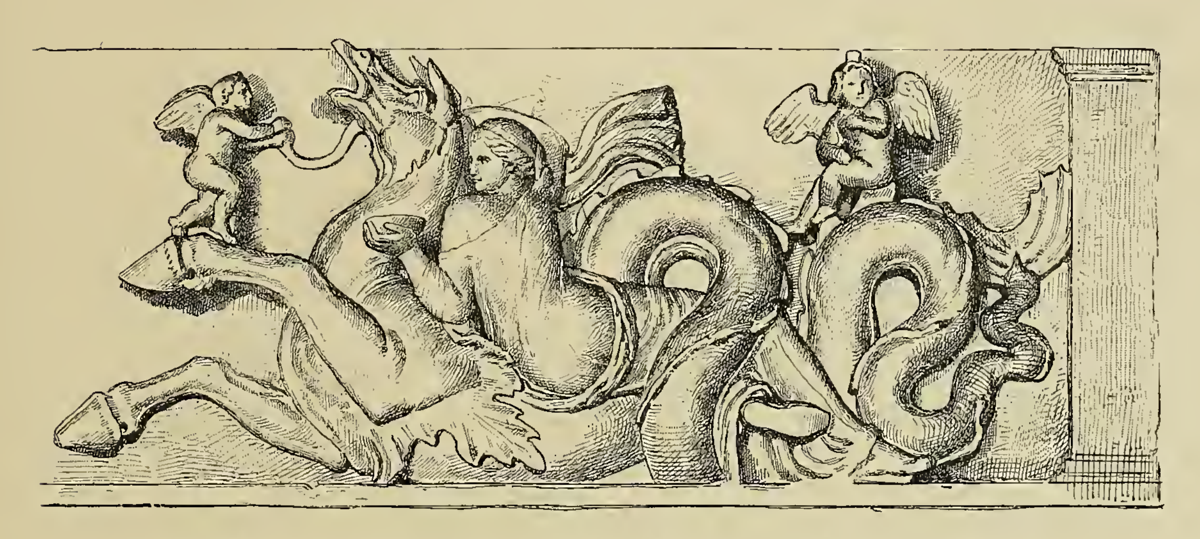
tions qu'amènent pour chacune d'elles les exercices variés qui constituaient le régime d'entraînement propre à la vie athlétique.

C'est à une telle école que s'était formé l'art dont la Glyptothèque nous montre les précieux et presque les seuls monuments, art d'une grande puissance et d'une logique inflexible. Sans doute la géométrie en est parfois trop apparente, la statique trop accusée et la rigidité excessive. Mais, tel qu'il est, il marque un progrès décisif sur les siècles précédents. Il fait plus que précéder la grande époque; on peut dire qu'il l'amène. Quand dans une petite île si voisine d'Athènes on rencontre déjà cette parfaite connaissance du corps humain, cette vérité dans les mouvements, cette entente des proportions, ce travail simple et nerveux, cet air de force et de santé, cet équilibre dans la construction des figures et cette énergie dans leur action, on comprend que Phidias pouvait venir. S'appropriant toute cette science, il allait en atténuer la rigueur, lui imprimer un cachet d'aisance et de liberté, réduire à de justes limites l'accentuation de ces formes et de ces poses anguleuses, assouplir l'exécution, y mettre, avec le tact des convenances les plus exquises, la richesse des combinaisons, unir la hauteur du style au sentiment de la vie, atteindre à cette mesure, à cette puissance d'expression, à cette beauté enfin qui montrent la perfection d'un art. Si sa part demeure assez large pour commander l'admiration, du moins il ne se présente plus à nous comme un génie isolé, naissant subitement et sans que rien l'ait annoncé. Pas plus que la nature, l'art ne fait de pareils sauts. Les marbres d'Égine expliquent et font pressentir les marbres du Parthénon; c'est assez d'un tel honneur pour dire leur importance.

Singulière destinée de tous ces chefs-d'œuvre de l'art grec qu'il faut aller étudier maintenant au milieu des brumes de la Tamise, ou sous le climat rude et changeant de l'Athènes germanique, tandis que le sol auquel ils ont été arrachés n'a plus à nous en montrer qu'un petit nombre de fragments épars! Malgré le prestige qu'ils exercent sur nous jusque dans leur triste exil, on sent que pour les goûter pleinement il faut les replacer par la pensée dans leur vrai milieu, les associer à des édifices dont les proportions, les saillies et l'orientation

elle-même en faisaient ressortir toutes les beautés. C'est là-bas, sur ces rivages heureux dont l'azur de la mer découpe harmonieusement les contours, sous ce ciel dont l'azur est plus doux et plus limpide encore, avec le gracieux encadrement des montagnes au profil élégant, au sein de cette nature simple et grande, qu'évoquant le souvenir des poètes, les yeux enivrés de ces radieux spectacles, l'esprit rempli des plus nobles visions, on peut seulement comprendre la beauté souveraine d'un art qui ne devait pas être dépassé.

La statue du *Satyre endormi*, connue, à cause de son premier



FRAGMENT DE LA FRISE DES « NOCES DE POSEIDON ET D'AMPHITRITE ».
Dessin de Maxime Collignon, d'après le bas-relief de la Glyptothèque.

possesseur, sous le nom de *Faune Barberini* (nº 95), est d'un travail à la fois large et délicat qui appartient à la bonne époque de l'art grec et procède de l'école de Scopas ou de Praxitèle (environ 300 av. J.-C.). La souplesse du torse, la grâce nonchalante de la tête doucement penchée sur un bras, l'abandon de la pose, tout dans cette belle figure respire le calme et la poésie du sommeil. C'est aux mêmes traditions d'art que se rattache également le groupe appelé autrefois *Ino Leucothée* et auquel, d'après une monnaie athénienne, M. Brunn a pu donner avec plus d'exactitude la dénomination d'*Irène et Ploutos*. (Nº 96.) Il faut y voir, croyons-nous, une copie, faite au temps de la Renaissance attique, d'un original, probablement en bronze, et dont le style se

rapprochait de celui de Praxitèle, car les draperies retombant en longs plis droits rappellent celles des cariatides de l'Erechteïon. L'œuvre d'ailleurs est doublement intéressante pour l'histoire du culte d'Irène (la Paix) et Ploutos, aussi bien que pour l'histoire de l'art.

Le bas-relief grec, en marbre de Paros, les *Noces de Poseidon et d'Amphitrite* (n° 115), a été trouvé à Rome, peut-être sur l'emplacement même d'un temple de Domitius qu'on sait avoir été décoré d'œuvres de Scopas représentant Neptune, Thétis, Achille, etc., et M. Brunn croit, en effet, devoir l'attribuer à ce sculpteur ou à son école. La composition dénote une entente accomplie des lois de la décoration. Au centre de cette longue frise, Neptune et Amphitrite sont assis sur un bige que traînent deux jeunes Tritons, l'un qui souffle dans une conque, l'autre qui joue de la lyre. A gauche, une Océanide, Doris, mère d'Amphitrite, posée sur un hippocampe, tient en main les flambeaux symboliques. Vient ensuite un cortège de Néréides assises sur des taureaux ou des chevaux marins, des Tritons, etc., et çà et là, des Amours qui se jouent parmi les replis des queues de ces monstres marins. Partout la gaieté, le mouvement et le joyeux entrain d'une de ces fêtes mythologiques, auxquelles l'art ancien savait si bien associer la nature entière. Certaines figures présentent, dans la pose et l'ajustement, des analogies frappantes avec celles de la Gigantomachie de Pergame, notamment la Néréide vue de dos et tournant à demi la tête. Mais, avec une richesse et une fécondité égale dans l'invention, l'exécution ici est plus molle, plus effacée; elle gagnerait à être relevée par quelques accents plus fermement accusés. Les lignes, d'ailleurs, ondulent avec grâce et plusieurs personnages, par exemple le Triton qui porte en croupe une jeune femme, sont charmants de souplesse et d'élégance.

Dans un autre bas-relief (n° 136), représentant la décoration d'un hermès, une des femmes qui entourent cet hermès pour le couronner est la copie presque formelle de la *Victoire dénouant sa sandale,* qui se voit au temple de la *Victoire Aptère,* à Athènes. Les ailes seules manquent et, si le motif du mouvement diffère, la pose elle-même est très exactement reproduite. Une *Statue d'athlète* (n° 165) nous offre, près

de là, encore un autre exemple de ces répétitions multipliées qui, dans l'antiquité, ont été faites de toutes les statues un peu célèbres. A en juger par le nombre des reproductions qui se trouvent dans les collections publiques, l'original de celle-ci, qu'on croit être de Myron, devait jouir d'une grande renommée. Bien des fois aussi les *Niobides* ont été reproduites et la figure de ce jeune homme étendu par terre (n° 141) que possède le musée de Munich, quoique d'un mérite supérieur aux œuvres similaires qu'on voit aux Offices et au musée de Dresde, n'égale cependant pas la *Niobide* du musée Chiaramonti, qui elle-même d'ailleurs n'est encore qu'une copie faite à Rome de l'œuvre originale aujourd'hui disparue.

Plus loin, dans la salle consacrée à l'art romain, des bustes de personnages célèbres ont bien le cachet de vérité intime particulier à cet art. Enfin, parmi les bronzes, il convient de citer une *Tête d'athlète* (n° 302) et surtout le *Buste d'un jeune Satyre* (n° 299), en bronze rehaussé d'or, d'une exécution nerveuse et d'une singulière intensité d'expression, bien que les yeux béants soient maintenant dépouillés de leurs prunelles, simulées autrefois par des pierres précieuses. Après ces salles, il faut, sans transition, passer à l'école moderne qui fait d'ailleurs assez pauvre figure avec des œuvres sans grand caractère, telles que le *Pâris* de Canova ou l'*Adonis* de Thorwaldsen, dont le travail égal et mou contraste avec le style et la vie des statues antiques. Ni la sculpture du Moyen-Age, ni celle de la Renaissance, qui ont cependant jeté à Nuremberg un assez vif éclat, ne sont représentées au musée de Munich. Mais, si regrettable que soit cette lacune, la Glyptothèque possède, on le voit, quelques œuvres d'un rare mérite, et, grâce aux marbres d'Égine, elle offre pour l'étude de l'art antique un intérêt tout à fait exceptionnel.

LA PINACOTHÈQUE



E toutes les collections que renferme Munich, la galerie de tableaux est assurément la plus importante. Bâtie de 1826 à 1836 par l'architecte de Klenze, la Pinacothèque qui renferme cette galerie est un vaste édifice assez massif, d'un style peu défini, affectant l'aspect d'un palais de la Renaissance italienne. Au rez-de-chaussée, à côté de la collection des vases peints, se trouve le Cabinet des gravures et des estampes qui, richement pourvu, — il contient environ 170,000 gravures et 23,000 dessins — est aussi très libéralement accessible et offre aux travailleurs des facilités d'étude que le voisinage de la galerie rend particulièrement utiles. Les œuvres des maîtres primitifs de l'Italie constituent sa principale richesse. Les estampes ou les dessins les plus précieux sont encadrés et exposés dans les salles; d'autres sont reliés en volume et classés par écoles. Nous mentionnerons rapidement les plus remarquables de ces dessins.

Il n'y en a pas moins d'une vingtaine de Fra Bartolommeo et, après les Offices, aucune collection n'est aussi bien partagée en œuvres de ce maître. De Raphael, sur la même feuille, deux beaux dessins à la plume : un jeune homme en prières, agenouillé et les mains jointes, et, au revers, saint Ambroise assis; de plus, l'esquisse légèrement indiquée d'une composition représentant le cadavre d'un évêque exposé au milieu de figures d'assistants qui pleurent sa mort. De Mantegna, un *Christ entre saint André et saint Longin,* étude lavée à l'encre de Chine pour la gravure faite par ce maître; une grisaille représentant *Mutius Scævola* et une *Muse dansant,* figure d'un modelé très fin et

d'une grâce charmante, que Mantegna a placée au premier plan de son *Parnasse* du Louvre. Deux dessins de Domenico Ghirlandajo nous montrent deux personnages en costume florentin, et une cérémonie dans un temple, avec une nombreuse assistance. Enfin un dessin à la plume et ombré à la sépia représente, revêtu de son armure et tenant en main le bâton du commandement, le duc Francesco Sforza, monté sur un cheval qui va fouler sous ses pieds un guerrier étendu par terre. Intéressante par elle-même, cette œuvre a soulevé des controverses assez vives. Tandis que M. Courajod, le savant conservateur du Louvre, l'attribuant à un élève de Léonard, y voyait la copie du monument élevé par Ludovic le More à la mémoire de son aïeul, monument exécuté par Léonard et dont on n'avait jusque-là aucune reproduction, un critique bien connu en Allemagne, M. Ivan Lermolieff (Morelli) affirme que ce dessin est de Pollaïuolo et qu'il a été fait par cet artiste à l'occasion du concours ouvert pour l'érection de la statue de Sforza [1]. Sans entrer dans le long débat soulevé à cet égard, et en ne considérant que le caractère même du dessin, nous y relevons des analogies positives avec la manière de Léonard : le type du cheval se rencontre dans plusieurs autres croquis de ce maître, avec sa forte encolure, sa croupe exiguë et le parallélisme rigoureux des jambes. Le style nous paraît aussi plus ample, plus souple et plus facile que celui de Pollaïuolo et confirme pleinement les appréciations de M. Courajod.

Parmi les dessins des maîtres du Nord, nous signalerons un beau portrait d'homme par Albert Dürer, et des chevaux attaqués par des

1. *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, par Ivan Lermolieff. Leipzig, 1880, pages 106 et suiv. M. Morelli, qui a beaucoup vu et beaucoup lu, se montre difficile en fait de méthode, bien qu'il prône fort lui-même un système d'appréciation critique dont il est l'inventeur et qui consiste à comparer, chez les différents maîtres, les oreilles et les mains des figures de leurs tableaux; comme si ces particularités physiologiques ne différaient jamais chez le même peintre, suivant l'âge, la condition, le sexe et le tempérament des personnages qu'il a copiés dans ses études ou inventés dans ses compositions. Ce mélange de divination auriculaire et de chiromancie semble déjà par lui-même plus qu'étrange, et c'est là restreindre à plaisir les éléments d'information dont dispose la critique et qui peuvent porter sur bien d'autres points de comparaison plus significatifs, tels que les draperies, les gestes, l'expression des visages, la tournure, etc. Après avoir essayé de vérifier les indications proposées par M. Morelli, son livre en main, et d'après les exemples qu'il avait choisis lui-même, nous ne leur avons, en aucune manière, trouvé le caractère de certitude qu'il leur attribue. Les dessins sommaires et informes, à l'aide desquels il prétend étayer ses démonstrations, nous semblent d'ailleurs trop peu exacts et surtout trop peu respectueux pour les maîtres auxquels il les attribue.

lions, composition du même peintre, pleine d'entrain et de mouvement; un *Saint Jean* attribué à Schœngauer; plusieurs paysages importants de Claude Lorrain, notamment celui où il a représenté *Tobie et l'Ange,* au premier plan; enfin, une cinquantaine de dessins de Rembrandt, comprenant des études de figures, des paysages et des compositions, parmi lesquelles : la *Vision de saint Paul, Jésus et la Femme adultère,* les *Saintes Femmes au tombeau,* et surtout un *Jésus retrouvé au milieu des docteurs par sa mère.* Il semble que dans ce dernier dessin on suive le travail de la pensée du maître, qu'on le voie lui-même timide d'abord, hésitant, tâtonnant le crayon à la main; puis affirmant par un trait de plume ses intentions et précisant ses contours; enfin établissant, en quelques coups de pinceau, le large parti de son effet.

Le premier étage de la Pinacothèque est consacré à la galerie de tableaux et comprend une suite de vastes salles où sont placées les grandes toiles, et une série de cabinets qui s'étendent parallèlement à ces salles et dans lesquels les œuvres de moindres dimensions sont exposées à portée du regard. C'est à la Pinacothèque qu'a été inauguré ce système d'aménagement dont les dispositions, grâce aux avantages très réels qu'on leur a reconnus, ont été imitées dans tous les autres musées construits depuis cette époque en Allemagne. La galerie, qui comprend plus de 1,400 tableaux, fait partie du domaine de la couronne et ne dispose pour ses achats d'aucun crédit régulier. Son premier fonds, réuni par le duc Albert V, dès l'année 1570, s'est accru depuis par l'adjonction des galeries de Deux-Ponts, de Mannheim et de Dusseldorff, et par des acquisitions successives telles que celle de la collection des frères Boisserée en 1827, celle du prince de L. Wallerstein en 1828, et d'autres encore faites par les souverains de la Bavière, surtout par le roi Louis Ier.

On est frappé tout d'abord de l'éclat de la plupart de ces tableaux, notamment de ceux des écoles flamande et hollandaise qui constituent la vraie richesse de ce musée. Acquises directement autrefois des peintres eux-mêmes par les électeurs qui ont amassé les collections primitives, et immobilisées depuis lors, ces œuvres ont été ainsi

préservées des injures du temps et des injures, souvent bien plus dangereuses, de restaurations maladroites. Elles se montrent à nous dans leur état natif et, par leur air de santé, contrastent avec l'aspect de délabrement de certains musées qui semblent des hôpitaux de peinture où les tableaux des maîtres ne sont admis qu'après avoir subi, après mainte étape douloureuse, les plus cruels traitements. Malheureusement le musée de Munich lui-même, dans ces dernières années, n'a pas été épargné, et plusieurs de ses toiles, entièrement détériorées, portent la trace des ravages irrémédiables qui leur ont été infligés par de téméraires et inhabiles restaurateurs.

Jusqu'à ces derniers temps encore, il faut bien le reconnaître, le catalogue de la Pinacothèque n'était guère au niveau des richesses qu'elle renferme. Une édition nouvelle, due au Dr von Reber[1], vient enfin de combler cette lacune. Des remaniements récents, effectués dans la galerie et qui y ont fait entrer un grand nombre d'œuvres dispersées dans d'autres collections, celles de Nymphembourg et de Schleissheim, notamment, rendaient la publication de ce catalogue tout à fait nécessaire. Avec les fac-similés des signatures et des monogrammes des peintres et un historique complet de la formation du musée, on y trouvera toutes les informations utiles sur la provenance des œuvres qui y sont exposées, sur les indications bibliographiques qui les concernent, et enfin la liste des gravures et des photographies qui en ont été faites. Les courtes biographies qui accompagnent ces notices ont été mises au courant des recherches et des découvertes contemporaines. Ajoutons que, malgré l'abondance des renseignements qu'il contient, ce catalogue, très bien imprimé, est d'un format commode et très portatif.

Les œuvres des maîtres primitifs de l'Allemagne et des Flandres, réunies à la Pinacothèque, lui donnent une physionomie particulière et permettent d'étudier, dès son début, le mouvement des échanges artistiques entre les diverses écoles et les actions réciproques qu'à distance elles ont exercées les unes sur les autres. Si riche cependant

1. *Katalog der Gemælde-Sammlung der ælteren Pinakothek zu München*, par le Dr von Reber, 1884. Les numéros des œuvres que nous signalerons ici sont empruntés à ce catalogue.

que soit à cet égard le musée de Munich, dès les premiers pas qu'on essaie de faire sur ce terrain d'étude, on sent combien il est malaisé de s'y tenir et de se préserver des affirmations douteuses ou des généralisations systématiques. Les questions d'attributions sont toujours fort délicates; elles deviennent de plus en plus épineuses à mesure qu'on remonte vers les origines. Déterminer la filiation des écoles est encore plus difficile.

Comment suivre ces liens fragiles et mystérieux qui rattachent entre elles ces diverses apparitions de l'art à travers le temps et à travers l'espace? A moins d'une érudition toute spéciale et assez ingrate à acquérir, il faut le plus souvent renoncer à démêler les courants divers qu'a suivis la production à des époques où l'impersonnalité était en quelque sorte de commande, puisque la tradition en imposait la règle et que l'inexpérience des artistes contribuait à la faire respecter. Dans cet amas confus où l'archéologue et l'historien trouvent parfois plus à glaner que le peintre, il convient donc de ne marcher qu'avec prudence et de se borner aux rares indications qui s'imposent avec une évidence décisive. Pourquoi ne pas l'avouer, du reste : pour celui qui aime à étudier les arts dans leurs manifestations les plus hautes, la tâche est particulièrement pénible. En face de ces maîtres, pour la plupart inconnus et juxtaposés dans un ordre à peu près arbitraire, la monotonie des formes, l'absence de composition, la sécheresse des contours et le manque de goût rebutent vite l'attention. A quoi bon s'attarder à voir ces attitudes outrées et ces figures raides et grimaçantes? Comment trouver des différences entre des œuvres qui semblent si pareilles? Comment grouper celles qui sont si dissemblables? C'est tout un monde nouveau dans lequel il faut entrer, et qu'on ne peut chercher à comprendre qu'en oubliant les habitudes de son esprit et les idées de son temps. Aussi est-on tenté plus d'une fois de traverser, sans s'y arrêter, ces salles peu attrayantes, pour courir au plus vite aux chefs-d'œuvre voisins qui sont là tout proches et dont on sait la contemplation bien autrement attachante et féconde.

Et cependant, c'est par ces pionniers ignorés des premiers temps, c'est par leurs lents efforts et leurs timides essais d'indépendance qu'a

été préparée la venue des grandes époques et des maîtres. Pas plus que la science ou la littérature, l'art ne peut improviser de chefs-d'œuvre, et, jusque dans ses éclosions qui nous semblent tout à fait spontanées, une observation plus attentive nous fait reconnaître un travail de lente préparation et de poussées latentes. Les dédommagements, d'ailleurs, ne manquent pas à quiconque entreprend résolument une telle étude. A côté de bien des images disgracieuses, on découvre parfois la trace d'une inspiration personnelle qui tâche de se faire jour, comme un pâle rayon dont la douce lumière attire à travers ces longues obscurités.

Nous retrouvons à Munich la plupart des peintres de l'école allemande primitive que nous avons déjà rencontrés à Cologne avec leurs leurs ouvrages les plus importants. Quelquefois même, ceux de ces ouvrages qui constituaient originairement un ensemble (triptyques ou polyptyques) sont aujourd'hui partagés par fragments entre les galeries de ces deux villes qui, pour cette école, se complètent ainsi mutuellement. Il n'y a plus lieu de s'en étonner, quand on sait que le fonds des maîtres colonais que possède le musée de Munich provient, presque en totalité, de la collection formée à Cologne même par les frères Boisserée. Il nous sera donc permis de glisser rapidement sur ceux de ces maîtres qui nous sont déjà connus par des productions plus intéressantes.

C'est tout d'abord maître Wilhelm et son école que nous revoyons à la Pinacothèque, avec ses figures de saints et de saintes symétriquement disposées, mais empreintes déjà d'un caractère d'individualité très prononcé et qui, malgré des gaucheries qui sautent aux yeux, marquent cependant un progrès réel sur ce qui se faisait alors. Un de ces *Tableaux de Paradis* que maître Stephan aimait à peindre (n° 5) nous montre également les inspirations aimables de ce talent si pur et si ingénu, et les petits anges dont il se plaît à animer la plupart de ses compositions folâtrent ici gracieusement autour de la Vierge et de l'Enfant Jésus pour leur offrir à l'envi les fleurs ou les fruits qu'ils viennent de cueillir pour eux. A Munich, comme à Cologne, nous aurions occasion de signaler l'influence positive exercée par l'école des

Van Eyck sur les successeurs de Stephan Lothner, et cette exécution parfaite qui, chez eux, s'allie à une absence presque absolue du senti-



VOLET DU TRIPTYQUE DE LA « MORT DE MARIE ».
Dessin d'Eugène Brossé.

ment personnel. Les détails les plus vulgaires abondent dans leurs tableaux ; mais, tout déplacés qu'ils y soient, ces détails nous four-

nissent aujourd'hui de précieuses indications sur la vie et les mœurs de cette époque. Ainsi, dans un *Couronnement de la Vierge* (n° 29),



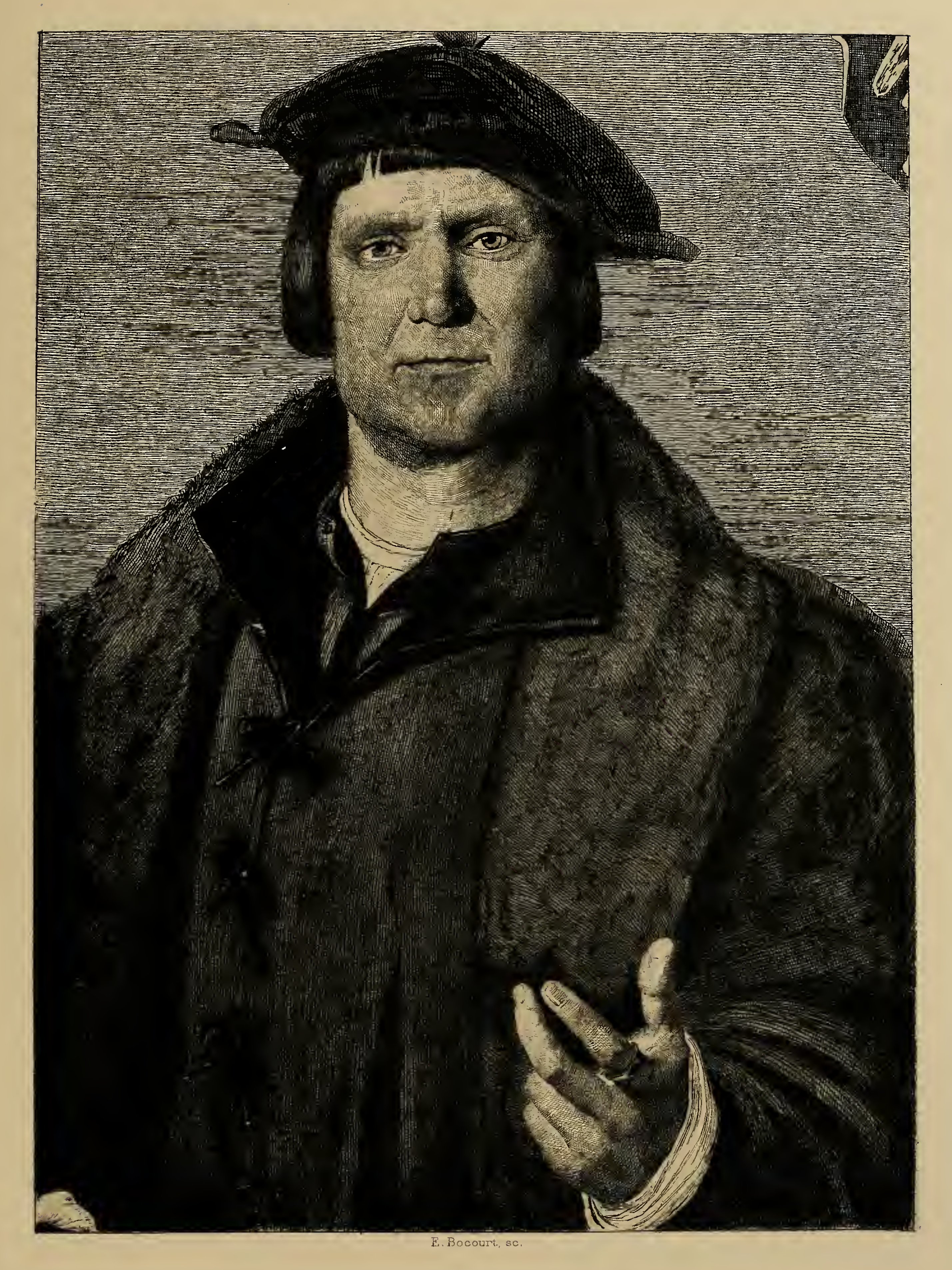
VOLET DU TRIPTYQUE DE LA « MORT DE MARIE ».
Dessin d'Eugène Brossé.

où d'ailleurs cette figure de la Vierge, avec son expression modeste et recueillie, ne manque pas d'une certaine grâce, une troupe de petits

anges, groupés en bon ordre autour de la cour céleste, forme un orchestre complet de violons, de mandolines, de flûtes et de trompettes, dont la composition nous renseigne de la manière la plus précise sur les instruments de musique alors en usage. Enfin, nous retrouvons également à Munich la plupart des maîtres anonymes de Cologne, celui de la *Mort de Marie*[1], celui de l'*Autel de saint Thomas* et celui de la *Passion de Lyversberg*. Ce dernier, dans une série de tableaux inspirés par l'histoire de la Vierge (nos 22 à 28), ne se fait pas faute d'introduire des réminiscences à la fois très formelles et très diverses : le type de la Vierge y semble, en effet, emprunté à Rogier van der Weyden; d'autres figures pourraient être attribuées à Dirk Bouts ; d'autres enfin, comme les anges de l'*Annonciation*, rappellent maître Stephan et les traditions des peintres colonais.

Plus tard, dans cette école qui, prématurément épuisée, va disparaître, nous ne trouvons plus guère à citer que des portraits : celui de Hans Melem par lui-même ; quelques autres de B. de Bruyn et, avant tous, celui qui, connu sous le nom de l'*Homme à la belle main* (n° 660) et longtemps donné comme de Holbein, a été récemment attribué à de Bruyn et serait, dans ce cas, la meilleure et la plus vivante de ses œuvres. La peinture, il est vrai, semble plus souple, plus libre dans ses allures que celle de Holbein. Quant au dessin, serré peut-être de moins près, il a pourtant dans son ampleur une puissante et significative pénétration. L'expression de ce mâle visage respire une énergie singulière ; le regard net et droit porte bien en face et affirme la clarté de la pensée, la plénitude de la conviction. Ces lèvres minces semblent s'entr'ouvrir, il va parler, et le geste éloquent de cette *belle*

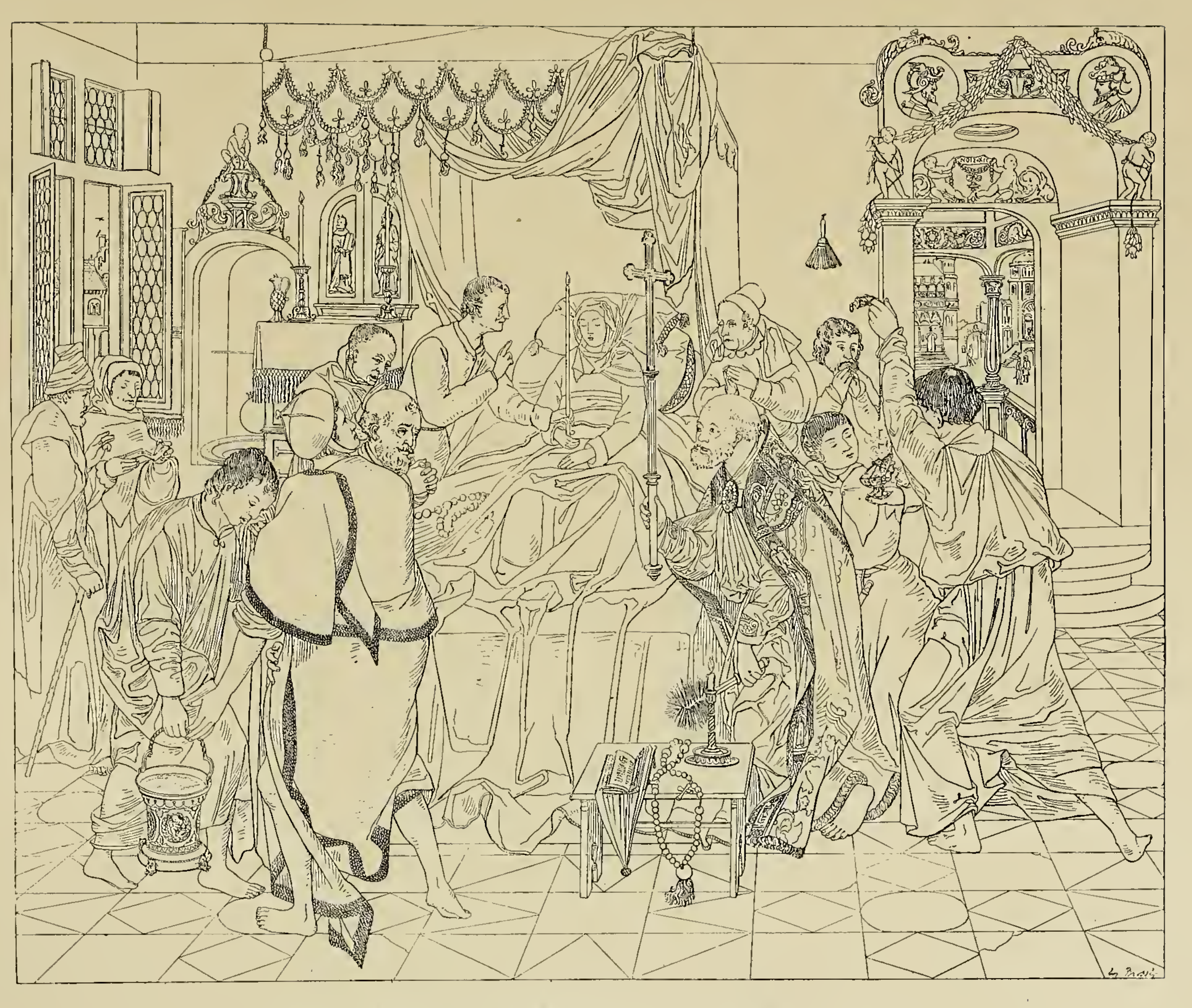
1. D'après des découvertes récentes mais qui ne présentent cependant pas le caractère de certitude absolue, ce dernier maître se nommerait Jean Joest, et, avec ses tableaux des musées de Cologne et de Munich, la décoration d'autel de l'église Saint-Nicolas à Calcar serait un de ses plus importants ouvrages. Nous donnons ici un trait de ces trois panneaux de la *Mort de Marie* (nos 55, 56 et 57), dont il existe au musée de Cologne une répétition plus petite et légèrement modifiée. (Nos 306, 307.) Les dames et les seigneurs agenouillés de chaque côté du panneau central sont des membres des familles de Hacquenay, de Salm et de Hardenrath, dont les portraits méritent d'être signalés pour la naïveté et la sincérité parfaite des expressions. C'est M. le Dr Eisenmann qui attribua le premier à J. Joest le triptyque de Munich, lequel passait autrefois pour être de J. Schoreel, à qui M. de Wurzbach l'a restitué récemment. Le nouveau catalogue, évitant d'entrer dans le débat, se contente de désigner, comme son auteur probable, un élève de J. Joest qui aurait subi l'influence de Q. Massys.



E. Bocourt, sc.

PORTRAIT ATTRIBUÉ A B. BRUYN

(Pinacothèque de Munich)



PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE DE LA « MORT DE MARIE ».

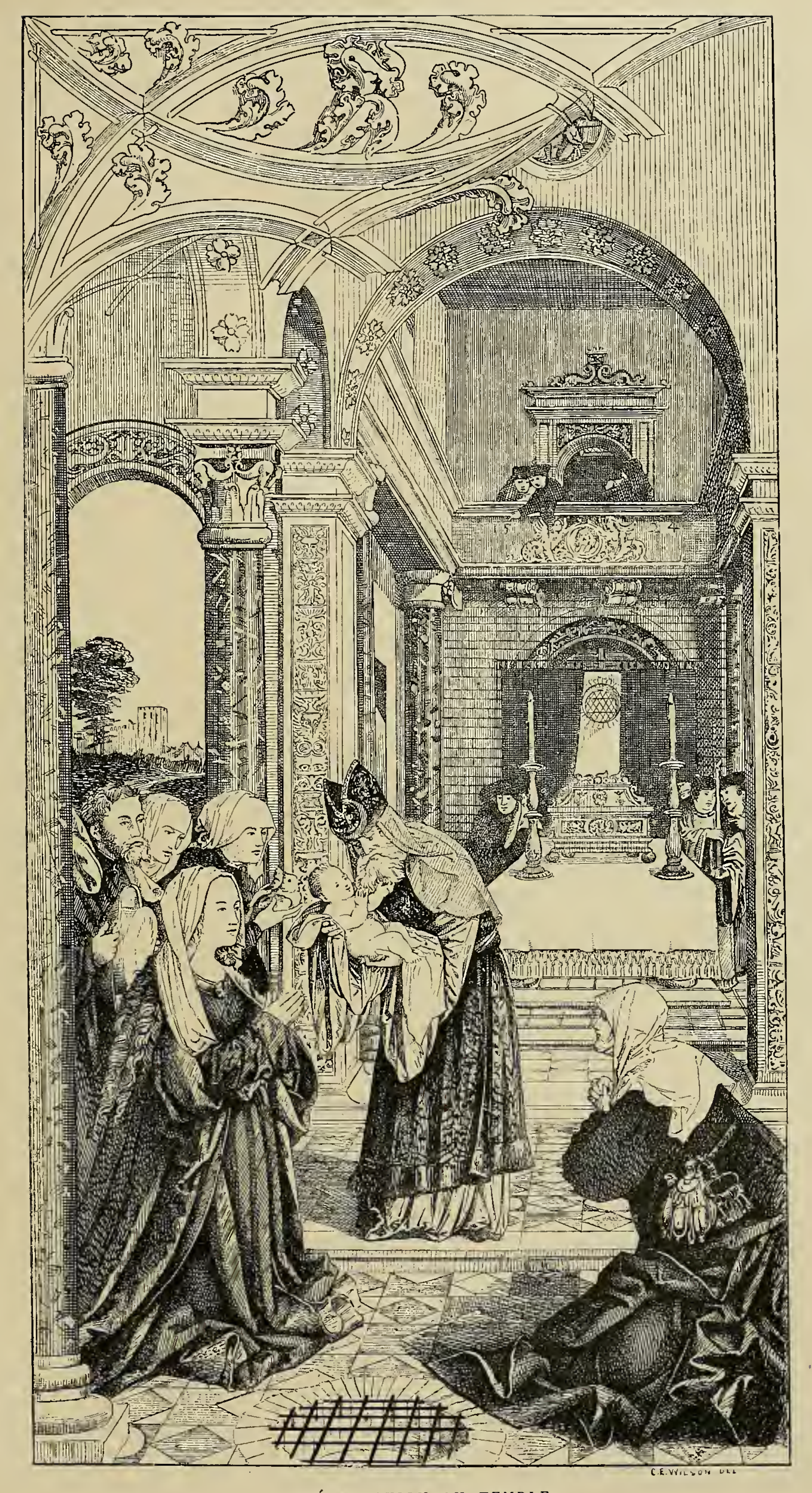
(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Eugène Brossé.

main appuie déjà quelque solide raison qui sera dite en plein et sans ménagement. A son bonnet noir, à son simple vêtement, on reconnaît un docteur, et il ne fait pas bon être l'adversaire d'un pareil homme alors qu'il vous tient cloué sous l'autorité de son regard et qu'il apporte dans la controverse des arguments aussi péremptoires. Il n'y a plus rien de gothique dans cette figure, ni dans la représentation que nous en a donnée le peintre. Il semble que la Réforme ait déjà passé par là. Mais quel est ce personnage? Peut-être un bout d'armoiries indiquées sur le fond aiderait-il à trouver son nom. Et le peintre, si ce n'était ni de Bruyn, ni Holbein, quel serait-il? Il y a là un de ces mystères tels qu'on en rencontre assez souvent dans les musées et sur lesquels, à ses risques, on peut bien dire son sentiment, mais en laissant toujours posée une interrogation [1].

Après Cologne, c'est en Souabe et en Franconie, à Ulm, à Augsbourg et à Nuremberg que nous devons suivre le mouvement de l'art allemand avec des maîtres tels que B. Zeitblom et Bernard Strigel, son élève, avec Hans Burgkmair et Martin Schaffner qui tous sont représentés à la Pinacothèque par des ouvrages assez importants. L'un des plus intéressants, la *Présentation au Temple* (nº 215), de ce dernier artiste, et son pendant, l'*Annonciation* (nº 214), décoraient jusqu'au commencement de ce siècle les volets de l'orgue de l'église de Weddenhausen, près d'Ulm. Nous y retrouvons, avec une force de naturalisme et une puissance d'expression très réelles, ces formes un peu raides et ce maniérisme inconscient qui sont propres aux peintres de cette époque. Martin Schaffner a su y allier parfois — notamment dans la *Présentation au Temple* — une intensité de ton qui, dans ses meilleures œuvres, arrive à l'harmonie par l'éclat même et la vivacité des colorations.

Mais, quels que soient le talent et l'habileté de ces maîtres, leurs noms pâlissent forcément devant ceux de Dürer et de Holbein, qui allaient, en les dépassant de si loin, assurer à l'Allemagne les deux

1. La dernière édition du Catalogue de la Pinacothèque attribue ce portrait à Josse van Cleve, mais sans donner aucune preuve à l'appui de cette attribution, que d'ailleurs l'auteur du catalogue regarde lui-même comme contestable.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Par Martin Schaffner. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

illustrations les plus hautes de son histoire artistique. Un court intervalle sépare leur naissance; mais, avec le bénéfice d'une plus grande proximité de l'Italie, Holbein trouva — en venant au monde près de vingt-cinq ans après Dürer — le mouvement de la Renaissance tout à fait accusé à Augsbourg. En 1471, au contraire, à Nuremberg, on le pressentait à peine, et, quand le père d'Albert Dürer, un pauvre orfèvre chargé de famille, cédant à la vocation décidée de son fils, le conduisit, âgé de quinze ans, dans l'atelier de Michel Wohlgemuth, c'étaient encore les enseignements de l'art gothique que le jeune homme allait y trouver. Ne soyons pas injustes pourtant; si, dans les productions du maître de Dürer que possède le musée de Munich : le *Christ au Jardin des Oliviers* (n° 230), la *Descente de croix* (n° 232) et la *Résurrection* (n° 229), nous remarquons le réalisme outré, les attitudes et les gestes anguleux, le manque de goût, la maigreur des corps et la vulgarité des types qui déparent les ouvrages de ses prédécesseurs, il y faudrait reconnaître aussi, sans même que l'attention fût attirée sur lui par la gloire de son élève, des compositions moins chargées, plus d'unité et plus d'équilibre. Dans le *Crucifiement* (n° 233), on trouve même une largeur de style et surtout un éclat de coloration dont Dürer aurait pu, mieux qu'il n'a fait, tirer profit. On sent, avec le génie particulier du maître, l'influence combinée de l'art italien et celle de l'art flamand auquel les œuvres et surtout les gravures de Martin Schœngauer, élève de Van der Weyden, l'avaient initié. La publication de M. Thausing[1] permet d'ailleurs de restituer à Wohlgemuth l'honneur d'avoir appris à Dürer non seulement la pratique excellente de la peinture, mais les procédés de la gravure sur bois et sur cuivre.

Cependant, malgré son séjour en Italie, malgré la curiosité naturelle de son esprit et sa prodigieuse habileté de dessinateur, Dürer ne parvint jamais à se dégager complètement de l'art du Moyen-Age, tel qu'il était alors compris et pratiqué à Nuremberg. Il en a conservé le goût, ses agencements d'étoffes et les brusques cassures de leurs plis multipliés, ses affectations d'un naturalisme un peu puéril, la compli-

1. Thausing : *Albert Dürer, histoire de sa vie et de son art*, traduction française de M. Gruyer. Un volume grand in-8°, Didot.

cation et l'étrangeté de ses inventions. On sent dans le talent du peintre comme des courants divers auxquels il cède tour à tour, et les influences multiples du Moyen-Age et de la Renaissance, de l'Italie et de la Flandre, pèsent sur son génie sans qu'il puisse dominer tant de contradictions pour les concilier dans un art vraiment personnel et national.

Sans doute les habitudes de précision que Dürer contracta en maniant le burin contribuèrent encore à exagérer ces tendances et à lui conserver la sécheresse qu'on remarque dans presque tous ses tableaux. Il ne faut pas oublier non plus qu'à l'exemple de son maître, peu de temps après son mariage, vers 1500, Dürer avait fait de son atelier un foyer d'active production et que ses élèves étaient devenus ses collaborateurs dans un grand nombre d'ouvrages qui aujourd'hui lui sont attribués. Mais les charges de son ménage, l'assistance qu'il prêtait à son vieux père et à sa famille, la crainte de la gêne qu'il avait subie dans sa jeunesse et la coutume même de son temps, lui serviraient, au besoin, d'excuse à cet égard. En revanche, dans ses nombreux dessins, dans ses portraits ou ses compositions directement inspirées par la nature, nous reconnaissons l'artiste vraiment supérieur et nous comprenons l'influence qu'il eut sur son époque et la gloire dont il jouit encore en Allemagne. Les tableaux de Munich ne suffiraient pas à la lui mériter.

La *Déposition de la croix* (n° 238) est une composition compliquée dont il existe à la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, une répétition presque identique; mais l'inégalité de l'exécution révèle ici la coopération des élèves et les colorations, surtout dans les verts du paysage, sont d'une crudité qui montre peu de souci de l'harmonie générale. Dans la *Lucrèce se donnant la mort* (n° 244), qui porte la date de 1518 et le monogramme bien connu du peintre, il ne faut voir qu'une étude de nu, étude exécutée, il est vrai, avec une consciencieuse précision, mais un peu sèche et sans grand charme, malgré la peine avec laquelle Dürer s'y est appliqué et dont témoignent plusieurs dessins faits, dix ans auparavant déjà, en vue de cette *Lucrèce*. La tête, trop petite, est mal attachée et la légère moue qui plisse les lèvres de la jeune femme pendant qu'elle s'enfonce un glaive dans le

côté peut paraître, en un tel moment, assez étrange. Le corps, du moins, est modelé avec largeur et ne manque pas d'une certaine beauté. C'est encore l'influence de Wohlgemuth qu'on retrouve dans la *Nativité* (n° 240), une peinture mince, plate, dure, traitée comme une gravure et dont certains détails — par exemple les cheveux faits un à un — accusent trop clairement chez l'artiste le désir de faire parade de sa virtuosité. Les deux volets de ce triptyque (n°s 241 et 242) sont plus intéressants et d'une exécution plus personnelle. En y représentant, vêtus de l'uniforme rouge des compagnies de Nuremberg et posés dans une attitude simple et familière, les deux chevaliers Lucas et Stephan Baumgartner, Dürer a su montrer ce réalisme puissant et cette expression du caractère qui forment le meilleur de son talent. La couleur elle-même d'ailleurs a plus de franchise que d'ordinaire, et le gris neutre des armures, combiné avec le rouge du costume, compose une harmonie aussi sobre que distinguée. Quant aux panneaux qui nous montrent *Saint Jean et saint Pierre, Saint Paul et saint Marc* (n°s 247 et 248), groupés deux à deux [1], ce sont des œuvres de premier ordre. L'artiste y attachait lui-même une certaine importance, puisqu'il les avait offertes aussitôt après leur achèvement, le 7 octobre 1526, au Conseil de sa ville natale comme un souvenir de « son modeste talent ». On y sent la pleine maturité du maître et une énergie d'expression qui fait penser à Fra Bartolommeo. La tête du saint Marc surtout, avec ses yeux illuminés, sa bouche entr'ouverte et son air inspiré, est un type étrange dont l'aspect puissant, presque sauvage, reste profondément gravé dans le souvenir.

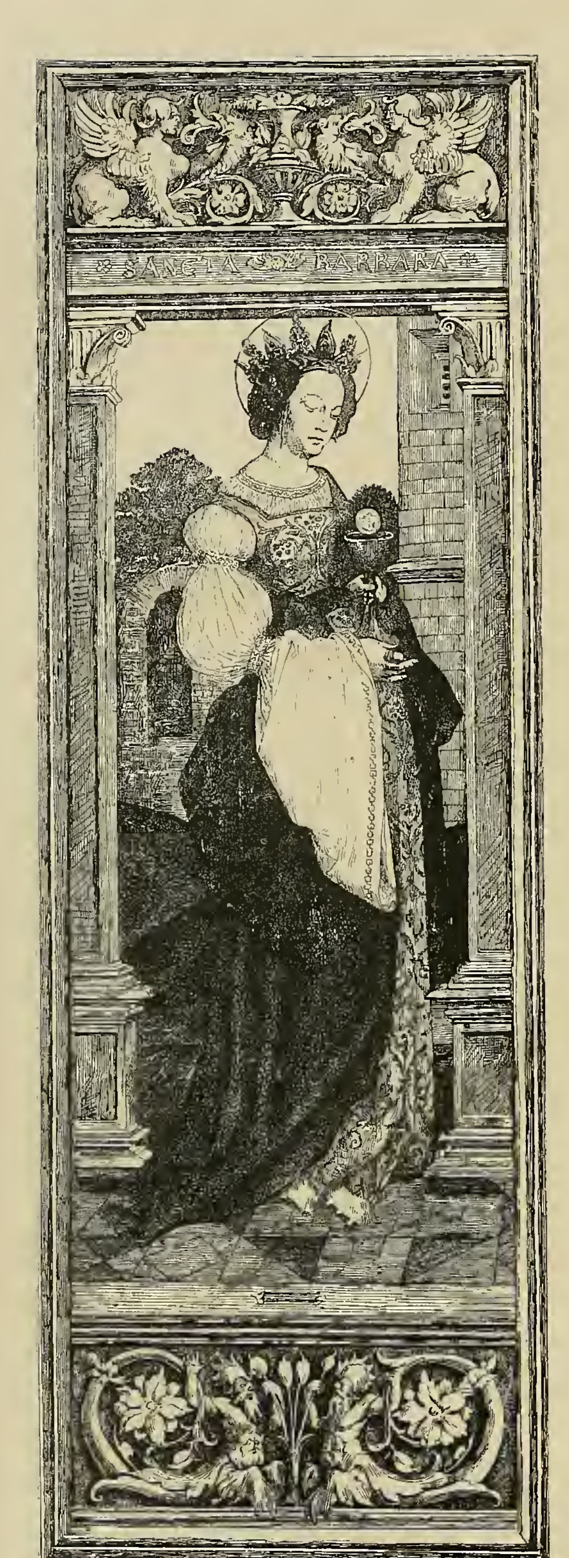
Le portrait d'Oswolt Krell, naïf et un peu gauche, daté 1499, et celui de Wohlgemuth lui-même, âgé de quatre-vingt-deux ans, avec ses traits déformés par la vieillesse, n'accusent pas dans le talent du peintre la progression que les dates feraient supposer. Mais le meilleur ouvrage que Dürer ait à la Pinacothèque, c'est son propre portrait que la gravure a rendu populaire [2]. On connaît cette belle tête vue de face;

1. Dürer a gravé lui-même, mais séparément, ces quatre figures.

2. Suivant M. Thausing, le monogramme a été ajouté après coup et la date 1500, également apocryphe, est probablement antérieure de quelques années à la date réelle de ce portrait.

les cheveux d'un châtain clair, séparés au milieu, retombent en longues boucles légèrement ondulées sur les épaules. Le front est large et haut, les joues, le nez et la main aux doigts effilés et adroits, sont du modelé le plus délicat. C'est avec une complaisance évidente que Dürer a retracé son visage. Poussant jusqu'à l'extrême limite le fini du travail, il montre ici une entente du clair-obscur qu'il est assez rare de trouver dans son œuvre. Les mèches de la chevelure, les poils de la fourrure, le reflet d'une fenêtre qui, d'une manière assez puérile, est peint sur la pupille, tous ces détails ont été reproduits avec le soin le plus scrupuleux. Telle est cependant la science du peintre qu'avec ces prodiges de minutieuse exécution l'aspect général est resté très simple. Malgré les détériorations qu'elle a subies, l'œuvre a conservé un grand air; elle met en relief les traits caractéristiques de ce visage dont le type est empreint d'une noblesse et d'une sérénité si augustes que, par la suite, plus d'un peintre l'a adopté pour représenter le Christ. Cette largeur de style d'ailleurs est une rareté chez un artiste qui, le plus souvent, comme nous l'avons fait observer, manque d'ampleur dans sa manière de peindre et chez lequel on sent trop les habitudes d'un autre procédé de travail. Même quand il a le pinceau à la main, Dürer est un graveur; Holbein, lui, est un peintre.

Le musée de Munich nous fournit des informations précieuses sur la famille d'Holbein et sur son éducation. Jean Holbein le Vieux, son père et son maître, y est représenté par une série de seize tableaux (n°s 193 à 208) inspirés par la vie du Christ, compositions que son fils devait remanier plus tard en s'appropriant tous les traits heureux qu'elles renferment, et en y ajoutant, avec un goût déjà sobre et pur, cette façon plus haute d'interpréter la figure humaine et cette forte expression de la vie qu'on voit dans ses principaux ouvrages. Les seize compositions d'Holbein le Vieux sont d'une grande vulgarité et d'une exécution beaucoup trop sommaire. A peine çà et là convient-il d'y remarquer quelques rares figures, celle du Christ, par exemple, dont la douceur et la dignité contrastent avec la violence des injures et des brutalités auxquelles il est exposé et que l'artiste a pris à tâche d'exagérer encore. La vie difficile et besogneuse d'Holbein peut, jusqu'à un



SAINTE BARBE.
Volet d'un triptyque de H. Holbein le Vieux.
(Pinacothèque de Munich) — Dessin de Félix Jasinski.

certain point, donner raison de cette facture expéditive, mais n'explique que d'une manière bien imparfaite comment le même homme qui a peint ces séries de productions, en quelque sorte industrielles, qu'on retrouve à Augsbourg et à Francfort aussi bien qu'à Munich, peut être aussi considéré comme l'auteur des merveilleux dessins que possède le musée de Berlin. Cependant, à la Pinacothèque même, un tableau fait exception parmi les peintures du vieux maître et contribue à éclaircir cette anomalie. Nous voulons parler du triptyque (n°s 209, 210, 211) que l'on s'accorde maintenant à lui restituer, après l'avoir pendant longtemps attribué à son fils. Le *Martyre de saint Sébastien* en fait le sujet principal et les deux volets qui accompagnent ce panneau central portent sur leur face intérieure : *Sainte Barbe* et *Sainte Élisabeth de Thuringe*. Fermés, ces volets représentent extérieurement l'*Annonciation* avec la Vierge et l'ange Gabriel. L'œuvre, cette fois, est d'un véritable artiste, et la grâce de certains personnages, la simplicité élégante de leurs ajustements révèlent un style

d'une ampleur tout à fait inattendue. Certes il est permis d'y noter encore bien des traits d'un réalisme excessif ; ces mendiants, entre autres, dont les plaies ont été reproduites avec une telle fidélité que, suivant Woltmann, M. Virchow a pu établir scientifiquement, d'après cette peinture, les caractères que la lèpre présentait à cette époque. Mais, à côté de ces détails que réprouve le goût, quelles figures expressives on y peut admirer ; la sainte Élisabeth, par exemple, la sainte Barbe ou la Vierge ! Quelle liberté, quelle hardiesse dans la pose de ce saint Sébastien, dont le corps légèrement infléchi porte sur une de ses jambes, tandis qu'un des bras élevé en l'air continue et achève si heureusement la ligne de la silhouette ! Enfin le visage si vivant, si nettement caractérisé, d'un personnage placé à côté du saint, ne dépasse-t-il pas tout ce que nous savions d'un talent qui montre des écarts aussi extrêmes ? On le voit, le fils d'Holbein était à bonne école et, plus favorisé qu'Albert Dürer, il avait trouvé dès sa naissance, non seulement l'exemple et les conseils paternels, mais aussi cette agitation



SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE.
Volet d'un triptyque de H. Holbein le Vieux.
(Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Félix Jasinski.

féconde des idées et ces relations suivies avec l'Italie qui, à la date de 1495, faisaient de la ville d'Augsbourg, sa patrie, un milieu privilégié entre tous. Si ces heureuses conditions sont insuffisantes pour expliquer le génie propre de l'artiste, elles constituent du moins autant d'avantages très réels qu'il eut sur le peintre de Nuremberg. Aussi, mieux que Dürer et sans avoir eu besoin de réagir contre les influences qui l'entouraient, Holbein appartient à la Renaissance. Pour s'en convaincre, il suffit de voir des œuvres telles que la *Vierge* de Soleure, la *Madone* de Darmstadt, la *Passion* et les vastes compositions de l'hôtel de ville de Bâle; enfin, les nombreux dessins faits par l'artiste pour être reproduits par la gravure. On pense trop peu à ces grandes œuvres quand on apprécie le maître, et ses portraits, en absorbant autrefois l'attention et les louanges de la critique, ont trop longtemps empêché que pleine justice fût rendue à ce côté de son génie.

Il est vrai que, comme portraitiste, Holbein est inimitable et mérite le premier rang, mais la Pinacothèque ne nous fournit pas des témoignages bien frappants de cette supériorité. Nous comprenons que le nouveau catalogue ait renoncé à lui attribuer le portrait de Conrad Rehlingen entouré de ses enfants, ceux-ci groupés avec une gaucherie dont, à la date de 1517, la naïveté semblerait excessive pour Holbein[1], et, tout en acceptant pour lui, ainsi que le fait M. Woltmann, les portraits de Sir Bryan Tuke (nº 213), trésorier du roi Henri VIII, et la fine miniature du jeune Derich Born (nº 212), qui a probablement précédé le beau portrait de Windsor-Castle, il faut bien reconnaître que ces ouvrages ne comptent point parmi les plus remarquables qu'il a laissés. C'est en Angleterre, c'est au Louvre, à Dresde ou à Berlin, c'est sur la route même de Munich, à Bâle, qu'on peut apprécier Holbein; c'est dans ce dernier musée tout rempli de son souvenir et de ses œuvres qu'il convient surtout de l'étudier pour savoir tout ce qu'il vaut. Là, à côté des conceptions les plus élevées, de nombreuses esquisses, des croquis, des feuillets de ses albums de poche, permettent de pénétrer dans l'intimité de son talent et de surprendre en quelque sorte ses procédés d'étude, alors qu'il cherche à noter dans l'art du

1. Ces portraits (nºˢ 188 et 189) sont maintenant portés au nom de Bernard Strigel.

passé tout ce qu'il juge utile d'en retenir ou que, d'un simple trait, il accuse si justement la physionomie des modèles qu'il va prendre dans tous les âges et dans toutes les classes de la société où il vit.

Après Holbein et Dürer, ces deux efflorescences de l'art allemand, la sève est épuisée et cet art va brusquement s'éteindre. Holbein n'avait guère laissé de traces dans sa patrie. Bien jeune encore, il avait quitté Augsbourg pour s'établir à Bâle, sur les confins de l'Allemagne. A l'âge où par son talent, tout personnel d'ailleurs, il aurait pu y exercer une influence salutaire, il abandonne deux fois la Suisse pour faire de longs séjours en Angleterre et c'est à Londres qu'il revient terminer sa vie nomade. Dürer, au contraire, avait derrière lui toute une école; mais ses élèves ou ses imitateurs ont encore exagéré la sécheresse du maître. Ils montrent plus de bizarrerie que de véritable originalité et ne méritent guère d'être signalés que comme graveurs. Les uns et les autres, cependant, sont en nombre au musée de Munich. C'est Altdorffer et Beham avec leurs fonds de paysages étranges, aux végétations minutieusement détaillées, aux architectures extravagantes, aux portiques enchevêtrés, superposés sans aucun souci de l'équilibre, des proportions ou du style. A côté, des compositions inspirées par l'histoire profane, comme la *Bataille d'Alésia* (n° 295) et le *Siège de Rome* (n° 294), de M. Feselen, ou la *Victoire de Zama* (n° 228), par G. Breu, sont tout à fait burlesques, et si, pour l'histoire du costume ou de l'art militaire, ces chevaliers empanachés, ces reîtres et ces lansquenets allemands, ces campements, ces chariots, ces bombardes et tout cet attirail d'une armée en campagne peuvent prêter à d'intéressantes observations, l'art lui-même n'a plus rien à voir à ces entassements de personnages, véritables fourmilières où d'innombrables figures, étudiées une à une, s'agitent confusément dans le plus effroyable désordre.

Au milieu de cette décadence croissante, quelques peintres, croyant régénérer l'art de l'Allemagne, iront, à l'exemple de Dürer, demander à l'Italie des inspirations nouvelles, mais ils n'en rapporteront que des contrefaçons d'un goût douteux et tout à fait dénuées de caractère. Bientôt la ruine est complète. Ni Rottenhammer avec ses froids

pastiches, ni surtout B. Denner et le pénible labeur de ses ennuyeux portraits ne sauraient donc nous arrêter. Cherchons les Italiens eux-mêmes, sans nous attarder davantage à leurs malencontreux imitateurs.

La galerie de Munich est, sous le rapport des maîtres italiens, fort inférieure à celle de Dresde. Ils n'y sont, en effet, ni très nombreux, ni représentés par des productions bien importantes. La hâte mise à les réunir se fait assez sentir et beaucoup des attributions du catalogue sont plus que douteuses. Nous tâcherons de ne signaler ici que les œuvres qui par leur mérite ou leur authenticité ont droit à notre attention. Il nous sera donc permis d'omettre quelques-unes de ces Madones primitives, assez rares d'ailleurs et assez suspectes, qui, avec leurs yeux en amandes, leurs visages émaciés ou boursouflés, semblent attester que les Vierges primitives du Nord n'ont pas eu seules le privilège de la laideur. Mais en Italie, du moins, grâce aux instincts naturels de la race, grâce aussi à des traditions dont l'étude des monuments et des statues antiques facilita la reprise, le goût s'épura plus tôt, et de bonne heure l'art s'attacha à la recherche de la beauté. N'est-ce pas au début même de cet art que nous trouvons, dans trois panneaux représentant la *Cène,* le *Calvaire* et le *Christ aux limbes* (nos 983, 981, 982), cette largeur de dessin et ces expressions vraies et touchantes que jusqu'alors la peinture avait été impuissante à nous montrer dans les scènes empruntées aux livres saints ? La figure du Christ de la *Cène,* avec son visage plein de douceur, celles de la Vierge et des saints qui entourent la croix du *Calvaire,* manifestent si éloquemment les sentiments dont elles sont animées, qu'on a pu attribuer à Giotto lui-même l'exécution de ces panneaux qui certainement attestent son influence et sont peut-être sortis de son atelier [1]. Mais le génie de ce premier rénovateur de l'art avait de si loin devancé son époque, qu'après lui cet art semble déjà épuisé et qu'il faut, pour le voir renaître, attendre plus d'un siècle encore la venue d'Angélique de Fiesole.

1. Ces panneaux ornaient autrefois les armoires de la sacristie de Santa Croce ; le musée de Berlin ainsi que l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, en possèdent d'autres fragments qui ont également fait partie de cette décoration.

soutenue par saint Jean et supporte elle-même sur ses genoux le cadavre de son fils. Autour d'elle, les Saintes Femmes partagent son affliction; l'une arrose de ses larmes les pieds du divin crucifié, l'autre embrasse sa tête avec amour. Les vives couleurs de leurs vêtements font ressortir la pâleur livide de ce grand corps posé en travers de la toile, et ces intonations, accusées avec une impitoyable franchise, concourent avec la cruelle précision du dessin pour rendre tout à fait poignante l'expression de cette scène de désespoir.

C'est au contraire un sentiment de sérénité et de doux recueillement qu'a voulu produire Francia dans sa *Madone* (n° 1039) priant agenouillée devant le petit Jésus, auprès d'une haie de rosiers; mais la mollesse et la fadeur de la facture autorisent à penser que nous sommes ici en présence d'un de ces tableaux d'atelier sur lesquels l'orfèvre de Bologne a complaisamment apposé sa marque. A cette œuvre trop vantée nous préférons pour notre part une *Vierge avec l'Enfant Jésus* debout, tenant en main un chardonneret (n° 1040), et, dans cette peinture d'une exécution plus ferme et plus fine, nous croyons qu'il convient de reconnaître la main du maître et du maître seul. Les deux figures d'anges placées de chaque côté de la Vierge sont charmantes de grâce et de vivacité.

Enfin Pérugin, avec son nom doublement illustre dans l'histoire de l'art, se recommande à notre admiration par deux ouvrages d'une importance exceptionnelle. Dans le premier, il nous montre la Vierge, saint Nicolas et saint Jean adorant l'Enfant Jésus. Aucune recherche de composition; une indication de paysage très simple, un horizon bas sous un ciel bleu pâle et, s'enlevant très franchement sur ce fond calme et clair, trois figures posées à côté l'une de l'autre, sans rien qui les rattache, voilà tout le tableau. Et cependant ces figures ne paraissent point isolées les unes des autres. Une même pensée de fervente piété et d'amour les relie entre elles; toutes trois prient dans une muette extase, les yeux fixés sur le pauvre petit enfant qui, tout nu et assez gauche, repose à leurs pieds sur le gazon.

La *Vierge apparaissant à saint Bernard* (n° 1034) est une œuvre évidemment postérieure et qui marque non seulement chez Pérugin,

ment formait le centre de cette série, la Vierge et saint Jean soutiennent les bras du Christ et baisent avec amour les plaies de ses mains. Quelles figures expressives! quelle clarté, quelle candeur dans la composition, quelle chaste ingénuité dans le dessin! peu d'ombres, des couleurs tendres, des bleus vifs et des roses pâles, un air d'innocent abandon et je ne sais quel parfum délicat et pur qui, à travers les âges, n'a rien perdu de sa fraîcheur. Le premier des épisodes nous montre le juge Lysia assis sur son siège et sommant les deux saints et leurs jeunes frères de sacrifier aux idoles. L'un d'eux lui répond avec simplicité; il n'a pas besoin de gestes pour appuyer ses convictions, son visage en dit assez et ses compagnons s'associent à ses déclarations. Plus loin, nous voyons les saints liés sur des croix et les trois jeunes frères qu'on amène garrottés pour assister à leur supplice. Ils sont témoins de leur triomphe, car les bourreaux s'escriment en vain, à coups de pierres, à coups de flèches, contre les deux crucifiés : pierres et flèches reviennent sur les meurtriers. Quelques-uns grièvement blessés et tout sanglants se décident à quitter la partie, d'autres essaient encore d'assouvir leur haine. L'air désappointé de l'un d'eux qui se retire plus écloppé que ses complices, l'attitude d'un autre qui, se croyant plus adroit, s'applique à viser de son mieux, la vérité des gestes, la simplicité des draperies, l'évidence significative des intentions, par-dessus tout l'expression de douceur et de béatitude célestes peinte sur les visages des condamnés, tout cela est rendu avec des moyens primitifs, mais puissants. Malgré leurs mécomptes, les bourreaux ne se sont pas lassés, et dans le dernier tableau, on les voit qui précipitent leurs victimes, pieds et mains liés, du haut d'un rocher dans la mer. Il est vrai que le peintre nous rassure bientôt sur le sort des saints martyrs en nous les représentant, à la gauche du même tableau, recueillis et défendus par des anges qui les protègent et les soutiennent sur les flots. Enfin, le bon religieux semble tenir à nous édifier sur les persécuteurs eux-mêmes, puisque tout à côté encore,

une copie; mais le P. Marchese, MM. Crowe et Cavalcaselle et M. Morelli s'accordent pour certifier l'authenticité des quatre autres panneaux qui ont bien, en effet, les qualités d'expression et de naïveté que nous trouvons dans le tableau du Louvre.

grâce aux ferventes prières de leurs victimes et sous les yeux des assistants frappés d'un tel prodige, deux démons sortent de l'oreille du juge, deux diablotins de la forme la plus étrange et tels que les pouvait concevoir ce peintre vraiment *angélique*, mieux préparé à nous représenter les habitants du ciel que ceux des enfers. On sourit à ces innocentes inventions, à ces procédés encore enfantins d'un art qui, ne pouvant se résigner à ne retracer qu'un seul moment et un seul sujet, s'ingénie à nous peindre toute une vie et à en dérouler à la fois pour nous les principaux épisodes juxtaposés dans une suite continue. On sourit... et cependant il faut admirer aussi, tant la foi du croyant est entière, tant est pure et transparente en quelque sorte cette âme qui se dévoile à nous si clairement dans des œuvres d'une candeur si exquise et si poétique !

Mais déjà l'éclosion est proche, et peu à peu, dans toutes les écoles italiennes apparaissent les précurseurs. En omettant à dessein un prétendu portrait de Giovanni Bellini et une petite Madone attribuée à Mantegna, ouvrages d'une authenticité fort équivoque, il convient de citer ici une *Annonciation* (n° 1005), de Fra Filippo Lippi, qui, s'il ne conforma pas sa vie aux exemples austères qu'avait donnés Angélique de Fiesole, resta du moins fidèle à ses traditions esthétiques et sut, comme lui (la Vierge de cette *Annonciation* en est la meilleure preuve), exprimer la grâce ingénue de la pureté et de l'innocence. De Domenico Ghirlandajo la Pinacothèque possède un ouvrage de premier ordre (n°s 1011 à 1013), qui décorait autrefois l'autel du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. C'est un triptyque où sont peints : au centre, la Vierge dans sa gloire[1] et de chaque côté sainte Catherine et saint Laurent, deux figures bien drapées, d'un beau jet, d'une couleur forte et grave, surtout le saint dont la tête à demi noyée dans une ombre transparente rayonne de foi et de courage.

Le *Christ mort*, de Sandro Botticelli (n° 1010), est une composition plus importante encore et qui nous semble l'une des plus expressives de ce maître. Abîmée de douleur, la Vierge prête à défaillir est

1. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant se trouve exactement reproduit dans un autre triptyque de Ghirlandajo que possède le musée de Berlin. (N° 88.)

Au sortir de cette période d'affaissement, les œuvres du pieux dominicain nous apparaissent suaves et gracieuses, comme ces fleurs précoces qui naissent au milieu même des rigueurs de l'hiver. Les quatre petits tableaux de lui que possède le musée de Munich (nos 989, 990, 991, 992) proviennent du couvent de Saint-Marc où vécut Angé-



SAINT COSME ET SAINT DAMIEN COMPARAISSANT DEVANT LE JUGE LYSIA.
(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Eugène Brossé, d'après le tableau de Fra Angelico.

lique de Fiesole. Ils faisaient primitivement partie d'un ensemble de sept compositions retraçant les principaux traits des vies de saint Cosme et de saint Damien[1]. Dans le *Christ mis au tombeau,* qui probable-

1. Un tableau de la collection Timbal, entré au Louvre en 1882, faisait aussi partie de cette série, Il représente la *Décollation des saints Cosme et Damien* et de leurs frères. Le catalogue du Louvre émet des doutes au sujet de l'attribution à Angélique de Fiesole, des panneaux appartenant au musée de Munich. Il est vrai que l'un de ces panneaux, celui où est représenté *Dieu le père dans sa gloire,* est

mais dans l'histoire même de l'art un pas décisif[1]. La belle disposition des lignes, l'heureuse ordonnance des groupes sous ce portique qui laisse voir la campagne, le charmant visage de la Vierge, la noble-



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD,
Par le Pérugin. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Eugène Brossé.

simplicité de son maintien, les gracieuses figures des anges qui l'accompagnent, l'étonnement du saint, le silence respectueux de ses compa-

1. Une ancienne édition de Vasari (Florence, 1771) signale une copie de ce tableau due au peintre Felice Riposi, tellement fidèle qu'on ne pouvait la distinguer de l'original, auquel elle fut d'ailleurs substituée dans la chapelle des Nasi, à l'église San Spirito de Florence, par les Capponi, héritiers des Nasi. Le tableau de Munich, acquis directement de la famille Capponi en 1834, est donc bien l'œuvre

gnons, leur recueillement, les nuances délicatement rendues de ces sentiments prochains et cependant variés avec art, tout concourt ici à renforcer l'impression de la scène. Si, comme l'avançait l'ancien catalogue, la date de l'œuvre peut être fixée entre 1495 et 1497, c'est-à-dire au moment même où Raphael venait d'entrer dans l'atelier de Pérugin, il faut bien reconnaître une fois de plus, grâce à cet éloquent témoignage, l'excellence des enseignements qu'il y puisa et l'influence décisive qu'un pareil maître a pu exercer sur un tel élève.

Il faut même penser ici aux grandes œuvres de Raphael, aux décorations du Vatican, à la *Madone* de Dresde, aux cartons de Hampton-Court, pour comprendre tout ce qu'il y eut de nouveau et de personnel dans ce prodigieux génie. Le musée de Munich ne suffirait pas à nous donner de lui une idée assez haute. Des deux portraits qui lui sont attribués et qui — bien qu'ils n'offrent entre eux aucune ressemblance — ont pendant longtemps passé pour le représenter lui-même, celui de Bindo Altoviti nous paraît seul digne de cette glorieuse attribution. Coiffé d'une barrette noire et vêtu d'une tunique bleuâtre jetée par-dessus son costume noir, ce jeune homme aux traits réguliers, au regard profond et velouté, tourne à demi vers le spectateur son beau visage. De longues boucles de cheveux blonds retombent gracieusement sur son cou très découvert. Bien que très étudiée, cette peinture est d'une exécution large et franche. Si elle présente ces ombres un peu dures et ces carnations rougeâtres qu'on remarque dans les œuvres de la maturité de Raphael, elle montre aussi, en revanche, la force de dessin, le style et la puissance d'expression, qui, à ce degré, n'appartiennent qu'à lui. Telle qu'elle est d'ailleurs, cette exécution s'harmonise parfaitement avec le caractère du personnage lui-même, avec la nature énergique et délicate de ce Mécène alors très en vue à Rome, et aussi célèbre par ses libéralités que par l'amour éclairé qu'il portait aux arts. Les collections qu'il avait amassées étaient justement réputées à cette époque. Beau, riche, intelligent, Altoviti ne s'était point amolli dans

du Pérugin, et celui qu'a conservé San Spirito est la copie de Riposi. La récente édition de Vasari, publiée par Milanesi, ne donnant aucune indication à cet égard, il nous a paru utile de constater l'authenticité de cette peinture, une des plus intéressantes de la Pinacothèque.

l'opulence, et — il le fit bien voir à la fin de sa vie — il était capable des plus mâles résolutions. A peine arrivé à Rome, Raphael devenait



BINDO ALTOVITI.
Gravure de H. Thiriat, d'après le portrait de Raphael. (Pinacothèque de Munich.)

son ami et le portrait qu'il nous a laissé de lui est digne du peintre et du modèle; c'est une de ces images que l'art a rendues plus saisis-

santes que la réalité elle-même et qui restent pour toujours gravées dans le souvenir.

Quant aux compositions du grand Urbinate, nous croyons avec MM. Crowe et Cavalcaselle qu'il convient tout d'abord d'éliminer, pour les restituer à Pérugin, les deux petites prédelles : le *Baptême* et la *Résurrection du Christ,* qui rentrent tout à fait dans le caractère des œuvres de ce maître. La *Madone de la maison des Tempi* (nº 1050), la première en date des trois Vierges que possède le musée de Munich, doit être à peu près de la même époque que la *Madone du grand-duc,* mais elle est loin d'avoir la même valeur; et cependant jamais peut-être Raphael n'a plus heureusement exprimé l'amour d'une mère qui serre contre elle son enfant, et la tendresse câline avec laquelle celui-ci se prête à ses caresses. Comme le remarque M. Müntz dans le beau livre qu'il a consacré à Raphael[1] : « Les deux figures sont si intimement « unies, si heureusement fondues qu'elles semblent n'en faire qu'une. » Mais on dirait que la tête de la Vierge manque un peu d'épaisseur, et la peinture d'ailleurs a été assez malmenée par le temps et aussi par les restaurations qu'elle a subies. La *Sainte Famille de la maison Canigiani* (nº 1049) n'est pas, du reste, dans un meilleur état de conservation, et, par suite de nombreux repeints, la couleur en est devenue très opaque. C'est une composition savamment équilibrée, mais dans laquelle la forme pyramidale et la symétrie cherchée des lignes et des masses sont restées un peu trop apparentes. Le groupe formé à la base par les deux enfants, puis étagé au-dessus par les deux mères qui se font pendants, est couronné par le saint Joseph, et présente ainsi une pondération d'une régularité excessive. Il nous sera permis de signaler aussi quelques négligences dans l'exécution : le pied droit de l'Enfant Jésus est tout à fait difforme; le visage de la sainte Élisabeth, la bouche entr'ouverte et privée de ses dents, semble d'un réalisme un peu vulgaire; enfin la main de la Vierge n'est pas non plus irréprochable. Mais le type de cette Vierge et les corps souples

1. Eug. Müntz, *Raphael, sa vie, son œuvre et son temps,* page 177. Un vol. gr. in-8º. Hachette. — Nous devons à l'obligeance de MM. Hachette de pouvoir placer sous les yeux du lecteur une reproduction du tableau de Munich, empruntée au volume de M. Müntz.



Gèry-Bichard sc.

PORTRAIT DE PALMA VECCHIO PAR LUI-MÊME

(Pinacothèque de Munich)

et gracieux des enfants sont d'une beauté exquise. Il y a dans l'attitude hésitante et timide du petit saint Jean qui n'ose quitter sa mère, tandis que l'Enfant Jésus essaie de triompher de sa réserve, un de ces traits de nature délicatement observés et rendus avec ce charme dont Raphael a le secret[1]. Quant à la *Madone della Tenda* (n° 1051), elle appartient à la pleine maturité du maître et doit être du même temps que la *Vierge à la chaise*, dont elle reproduit presque exactement la disposition. L'ampleur des formes, la franchise du geste, la beauté de l'enfant qui se retourne à demi pour chercher le regard de sa mère, tout montre ici l'artiste sûr de lui et parvenu à l'apogée de son talent. Malheureusement, l'exécution impersonnelle et assez indécise porte la marque évidente des collaborations auxquelles Raphael recourait à cette époque un peu trop largement.

Nous n'avons à la Pinacothèque rien à citer du Corrège; rien non plus de Léonard, et, malgré le nombre des œuvres portées au compte de l'école de Venise dans le catalogue, celle-ci ne nous semble pas mériter un bien long examen. Un beau portrait (n° 1107), qui passait autrefois pour représenter un personnage de la célèbre famille des Fugger et qui était alors considéré comme étant de Giorgione, est aujourd'hui restitué à Palma Vecchio dans la récente édition du catalogue. Vasari vante avec raison cet admirable ouvrage dans lequel le peintre s'est représenté lui-même, la tête à demi inclinée, enveloppé d'un ample vêtement à collet de fourrure. Bien qu'elle ait été assez maltraitée par le temps, cette peinture, d'un modelé à la fois très large et très délicat, est assurément un des plus remarquables ouvrages que possède la Pinacothèque. On se sent attiré de loin et longtemps retenu par ce visage mâle et intelligent, au regard si vivant, à l'expression si vaillante, et qui, une fois vu, ne se laisse plus oublier. Noble image aussi ce portrait de Titien (n° 1111) et comparable assurément aux meilleurs du maître, à ceux du Louvre et du palais Pitti. Sa fière prestance dénote le patricien, bien que son costume soit des plus

1. Il est intéressant de comparer le tableau avec les deux études faites par le peintre en vue de cette composition. L'un de ces dessins se trouve à Vienne, à l'Albertine; l'autre est passé de la collection de M. Reiset dans celle du duc d'Aumale.

simples : un vêtement noir qui laisse le cou largement découvert, avec un bout de chemisette blanche dépassant sur la poitrine. Mais cette barbe noire, ces cheveux noirs séparés au milieu du front et qui se détachent à peine sur le fond, encadrent un visage ardent qui semble sortir de la toile et, de ses yeux perçants, illuminés d'un feu sombre, vous suit et vous interroge avec une persistance étrange. Quel contraste avec ce Charles-Quint signé et daté de 1548, qui a été peint à Augsbourg! Titien avait alors soixante et onze ans, et, bien qu'il lui restât encore vingt-huit ans à vivre, l'œuvre (pour laquelle nous ne saurions partager l'engouement de M. Morelli) porte l'empreinte d'une indicible lassitude. On dirait que le talent du peintre n'a pu réagir contre le découragement du souverain, et que, dans cette représentation fidèle, il a tenu à nous montrer un homme désabusé, souffrant, blasé sur toutes les grandeurs humaines et qui, prématurément affaibli et dégoûté de son fardeau d'honneurs, songe déjà à s'ensevelir dans la retraite du monastère de Yuste. Parmi les tableaux de Titien, il convient de citer, malgré des restaurations qui l'ont assez gravement endommagée, une *Madone* assise dans la campagne, au soleil couchant, merveille de grâce et de naturelle élégance. L'Enfant Jésus est déjà grand et fort, et cependant la Vierge le tient encore sur ses genoux, comme si elle voulait prolonger cette enfance qui lui appartient, et, avec elle, les soins maternels chers à sa tendresse. Si nous sommes disposé à accepter aussi pour un original la reproduction, très peu modifiée, du *Couronnement d'épines* (n° 1114) qui est au Louvre, nous croyons cependant, contrairement aux suppositions du catalogue, que c'est là une répétition postérieure et qu'il faudrait reporter aux dernières années du Titien. Cette sauvage peinture nous rappelle en effet certains ouvrages de cette époque conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Au milieu du tumulte des bourreaux qui le frappent ou l'injurient, la figure du Christ est tout à fait touchante par sa calme résignation et par l'expression d'une douleur morale supérieure à ces outrages. Devant cette composition imprévue, dont les lignes se heurtent et se traversent, en voyant cette fougue un peu brutale et cette touche martelée, on se sent pénétré de respect pour le vieux



PORTRAIT D'UNE VÉNITIENNE,

Par Paul Véronèse. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

peintre qui, malgré les défaillances de sa main, demeure jusqu'au bout fidèle à la passion de sa vie et tient à consacrer ce qui lui reste de force à un art qu'il a honoré par son génie autant que par la dignité de son caractère.

Quoique Véronèse ait mêlé des portraits à la plupart de ses compositions, ce n'est pas comme portraitiste qu'il est célèbre. Arrêtons-nous cependant en face de ce visage de femme (n° 1135), dont plus d'une fois, et dans maint musée, nous avons rencontré les traits. Cette vieille connaissance, c'est l'épouse même de l'artiste, celle que, dans les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, il nous montre entourée de trois beaux enfants, jeune encore mais déjà un peu massive et n'ayant plus la sveltesse gracieuse des femmes que d'ordinaire il a peintes. Nous la revoyons ici avec quelques années de plus, et très peu flattée par son mari : le visage court a l'air décidé et l'expression un peu vulgaire; l'embonpoint déborde; aucun goût dans la mise; en tout la tournure d'une simple ménagère. Bonne peinture d'ailleurs, quoique peu idéalisée, mais qui témoigne en faveur de l'honnêteté conjugale du peintre, un homme au courant de toutes les élégances et qui s'estimait heureux avec cette commère, puisqu'il en a si souvent reproduit l'image. A part une *Sainte Famille* (n° 1137) dans laquelle l'Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère tient à la main un chardonneret, les autres compositions portées au livret sous le nom de Véronèse paraissent peu dignes de cette attribution.

Bien que l'école de Bologne figure à la Pinacothèque avec des œuvres importantes, il nous en coûterait de parler d'elle avec quelque détail. Quand, au sortir des plus grandes époques de l'art, et remué encore par les admirations qu'on vient de goûter, on aborde des peintres comme le Guide, le Dominiquin, les Carrache, malgré leur talent très réel, mais peut-être à cause du trop grand renom dont ils ont joui autrefois, on devient facilement injuste pour eux. Leur adresse paraît vulgaire, et leur pratique banale. Dans ces vastes toiles où ils s'abandonnaient à leur verve indiscrète, on cherche vainement quelque chose du souffle des âges précédents, la puissance d'un talent supérieur mise au service de la pensée : on y rencontre des réminis-

cences à peine déguisées, des formules apprises et convenues, une moyenne estimable de qualités et pas de qualités dominantes; l'habileté acquise du dessinateur ou du coloriste, aucune excellence dans le dessin, ni dans la couleur; en somme plus de rhétorique que de véritable éloquence. On ne se croirait pas assez épris des génies prodigieux qui ont illustré l'art italien et l'humanité elle-même, si on ne mettait bien des réserves dans l'éloge de leurs successeurs. Après avoir usurpé les admirations excessives que pendant trop longtemps ils ont partagées avec les plus grands, les peintres de Bologne subissent aujourd'hui la peine d'une réaction sans doute exagérée. Mais, s'il en était besoin, cette réaction trouverait son excuse dans une appréciation plus exacte, selon nous, des choses de l'art. Les compromis en peinture ne suffisent pas pour créer des écoles. Dans ce combat pour la gloire qu'ont soutenu les artistes, et qui se continue incessamment pour eux dans le champ clos des musées, ceux-là vivent, ceux-là seuls triomphent qui, à tous les degrés et dans tous les genres, ont été sincères et, avec quelque originalité, ont atteint quelque perfection.

Nous aurons suffisamment parlé de l'école napolitaine telle qu'elle est représentée à Munich en signalant, au passage, quelques-uns de ces paysages de Salvator Rosa où la bizarrerie veut passer pour richesse d'imagination et la brutalité être prise pour la force. Nous serions trop généreux pour cette école en portant Ribera à son actif. Bien que les derniers enseignements qu'il ait reçus et bien que sa vie presque entière le rattachent à l'Italie, il peut être à bon droit revendiqué par l'Espagne, à raison de sa naissance, et à cause aussi de son premier maître, Francisco Ribalta. La Pinacothèque nous offre de Ribera plusieurs peintures vigoureuses et pleines de ces contrastes un peu violents qu'il affectionnait. Soit qu'il pensât que la simple représentation de la nature offrait un intérêt suffisant, comme dans cette *Vieille paysanne* qui tient une poule et un panier d'œufs, soit qu'il voulût prêter à ses études de torses ou d'académies une signification imaginée après coup, en les baptisant des noms de *Saint Barthélemy,* d'*Archimède,* de *Manassé* ou de *Saint Pierre,* c'est toujours le modèle et la pose d'atelier que nous retrouvons dans ces toiles. L'écart entre

le noir des ombres et la clarté blafarde des lumières est souvent excessif, mais la peinture est mâle et énergique. Elle accuse trop brutalement, sans doute, les saillies et les mouvements, mais elle frappe par son entrain, par la justesse et la décision de ses accents. Il y a même quelque chose de plus dans le *Saint André déposé de sa croix,* et aussi dans ce *Sénèque mourant* qui dicte avec sérénité ses derniers enseignements à ses élèves abîmés dans leur douleur.

Nous sommes en pleine Espagne avec Zurbaran. Sans le secours du livret, peut-être éprouverions-nous quelque embarras à mettre un nom et un titre sous deux grandes figures austères et désolées qui nous représentent *Saint Jean et la Vierge revenant du Calvaire*[1]. Mais si le sujet manque de précision, la peinture, du moins, frappe par son ampleur et sa grande tournure. Nous n'avons, au contraire, besoin d'aucune explication en face d'un *Saint Francois,* la main posée sur une tête de mort qui provoque ses méditations. Son visage ardent est amaigri par le jeûne, et ses yeux pleins de flamme sont levés vers le ciel. Cette peinture, avec son énergie contenue, nous raconte en termes assez clairs la dure discipline des cloîtres, l'exaltation des âmes, les longues solitudes et les sévères contemplations de l'ascétisme espagnol. Chez Alonzo Cano, la piété est moins âpre; les grâces du dessin et le doux éclat de la couleur nous parlent d'un amour plus familier et d'un mysticisme plus tendre, et cette *Vierge* qui dépose le petit Jésus entre les bras de saint Antoine de Padoue (n° 1301) nous fait souvenir que nous sommes dans la patrie de sainte Thérèse.

Parmi les ouvrages attribués à Velazquez, le portrait d'un jeune Espagnol vêtu de noir nous paraît seul digne de cette glorieuse attribution. La peinture a un peu souffert et les ombres ont beaucoup noirci. Mais dans la franchise de l'exécution, dans la sûreté et la décision de la touche, dans le maniement de la pâte, dans ces passages délicats de la lumière à l'ombre, on retrouve, avec ses incomparables qualités, ce maître peintre. Ajoutez que le type du visage est d'une grande beauté, que cette figure allongée, pensive, avec ses yeux qui

1. La nouvelle édition du catalogue de la Pinacothèque retire, en effet (et avec raison croyons-nous), ce tableau à Zurbaran pour l'attribuer à Francisco Ribalta, le maître de Ribera.



PORTRAIT D'HOMME,

par Antonio Pereda. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

vous regardent profondément, a une intensité de vie très puissante, très personnelle, très nettement caractérisée. Comme dans le beau portrait du musée de Dresde, la main du personnage est simplement esquissée d'un trait noir, à cru sur la toile.

A côté de Velazquez nous trouvons à Munich deux ouvrages d'un de ses contemporains, Antonio Pereda, dont les œuvres sont assez rares et qui, bien qu'il appartienne à l'école de Madrid, n'a qu'un seul tableau au musée de cette ville. Le *Portrait d'un Espagnol* (n° 1298), dont nous donnons ici la reproduction, est remarquable par son grand aspect. Avec la noble fierté de son maintien ce jeune seigneur vêtu d'un justaucorps écarlate, l'épée au côté, le poing appuyé sur la hanche, semble un modèle accompli de l'élégance et de la bravoure castillanes.

Mais de toute l'école espagnole c'est Murillo qui tient à la Pinacothèque la plus grande place. Par un hasard singulier, des six tableaux de lui qu'on y compte cinq se rapportent à ces représentations de la vie familière que nous chercherions en vain au musée de Séville, que nous trouverions à peine parmi les quarante-cinq ouvrages de ce maître que possède la galerie de Madrid et dont notre *Pouilleux* du Louvre est un des spécimens les plus connus. Mendiants accroupis auprès d'une borne, dévorant à belles dents une tranche de melon ou de galette, jouant aux dés avec quelques drôles de leur espèce, ou vaquant aux soins les plus intimes de leur toilette; ou bien encore, comme dans l'excellente eau-forte que nous donnons ici, fillettes comptant la modeste recette que leur a procurée la vente de quelques fruits, tels sont les simples épisodes que le peintre pouvait rencontrer par les rues et pour lesquels les modèles ne devaient pas lui manquer. Un coin de ciel, un bout de muraille, un chien qui rôdait par là ou quelques-uns de ces beaux fruits que la générosité du sol et la tiédeur du climat fournissent libéralement à la pauvreté insouciante, il ne lui fallait pas d'autres accessoires. En nous laissant ces fidèles images de la nature et des mœurs de son pays, le peintre trouvait en même temps, dans ces études faites sans prétention, les enseignements dont il avait besoin pour aborder de plus nobles sujets. Il apprenait à rendre le lumineux éclat des chairs en plein air, et les harmonies



B. Esteban Murillo, pinx.

Alb. Arugue s.

LES MARCHANDES DE FRUITS

(Pinacothèque de Munich)

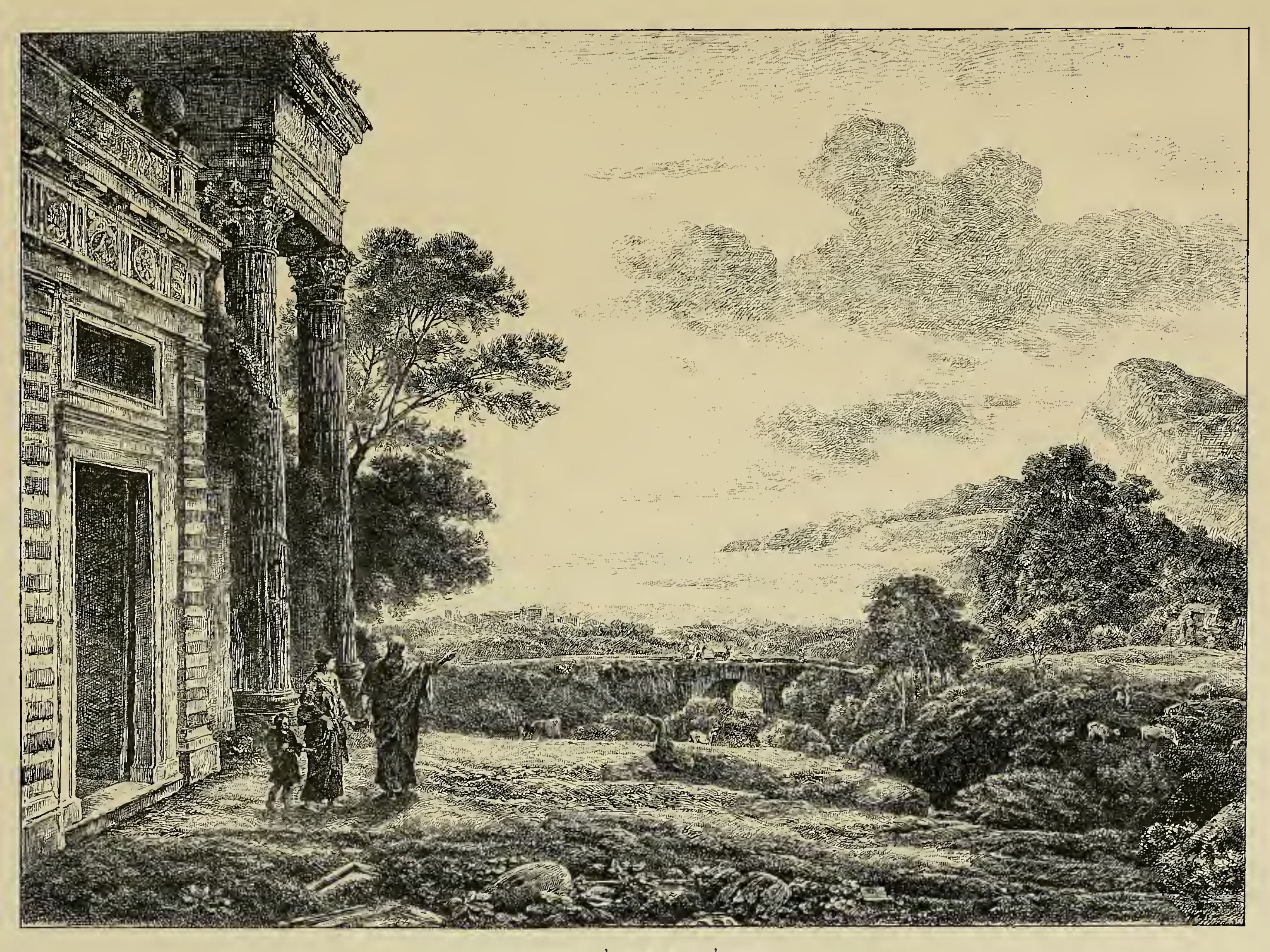
tendres et claires qu'il transportait ensuite dans ses tableaux de sainteté; il trouvait à la fois un délassement pour son esprit et une gymnastique utile pour son talent à se retremper ainsi au contact de la nature. Le *Saint François guérissant un paralytique* à la porte d'une église nous montre dans une importante composition ce mélange d'exquise distinction et de réalités vulgaires qui caractérise son talent. La bonté compatissante du saint, sa dignité, et l'attitude recueillie des deux religieux qui placés à l'écart, sous le porche de l'église, assistent au miracle, forment un contraste saisissant avec la tournure grossière et les haillons du pauvre infirme. Mais la foi naïve peinte sur le visage du mendiant le rapproche naturellement du pieux personnage auquel il est venu demander sa guérison. Le *Saint François* est à Munich la meilleure toile de l'école espagnole, et certainement l'une des plus remarquables du musée.

Les Français partagent avec les Espagnols un des salons de la Pinacothèque ; c'est dire qu'ils n'y sont pas très nombreux, et il est même permis d'ajouter qu'ils n'y font pas trop brillante figure. Plus d'un tableau qui leur est attribué est apocryphe, comme par exemple cette *Fête champêtre* outrageusement affublée du nom de Watteau. D'autres maîtres de notre école n'ont guère droit d'être nommés, tant ils sont mal représentés. Notons, sans trop insister, le *Roi Midas,* de Poussin, composition un peu encombrée, mais où le peintre joint à ses qualités ordinaires une couleur claire, blonde et souple qui ne lui est pas habituelle. *Jésus avec Marthe et Marie,* de Lesueur, est un tableau touchant lorsqu'on l'a pénétré, et qui cependant n'attire guère quand on a encore sous les yeux les coloristes espagnols. Les gestes sont vrais, le dessin est expressif, le sentiment délicat et pur, mais l'aspect général reste un peu fade et le vêtement du Christ, tranchant sur l'effacement de l'ensemble, offense le regard par ce bleu violent et cru qu'on retrouve chez un grand nombre de peintres français de ce temps. Signalons, parmi les portraitistes, Philippe de Champaigne, avec un *Maréchal de Turenne* aux longs cheveux gris, au visage amaigri et attristé. Plus loin, Vivien, un de ces peintres que la France commençait

à prêter à l'étranger, nous montre à côté de son propre portrait et de celui de l'Électeur Max. Emmanuel de Bavière, peint en grand costume, la tête fine de Fénelon avec son air de grand seigneur aimable et spirituel.

Enfin, après avoir cité neuf marines de Vernet conçues dans un genre décoratif un peu banal, mais exécutées d'un pinceau alerte et facile, nous aurions terminé cette rapide revue, si nous ne rencontrions ici notre grand paysagiste, Claude, qui, avec quatre tableaux, tient bien sa place et mérite qu'on s'arrête à lui. La première de ces œuvres, datée de 1676, est une répétition du *Bouvier* dont la belle composition est assez connue. Le pendant : *Un Matin,* signé et daté de Rome en 1674, lui est supérieur. C'est un port de mer, avec des bateaux qu'on charge et des monuments, donnée familière au peintre et qui lui permettait d'encadrer à son gré la lumière, c'est-à-dire le vrai sujet de ses tableaux. Le soleil se lève, il vient de paraître à l'horizon, au-dessus des flots. La mer, au premier plan, est d'une valeur très forte, mais avec des transparences profondes ; puis elle s'étend en pâlissant jusqu'à la base du ciel, passant ainsi par des dégradations insensibles d'un bleu savoureux et velouté jusqu'à ces teintes indéfinissables que donnent l'éloignement et les mille reflets de l'atmosphère. Tout est caresse dans cette toile exquise : le flot qui vient expirer sur le rivage et balance mollement les barques ; l'horizon avec sa grande ligne nette et douce, la légèreté pénétrable des ombres, l'éclat amorti de la lumière, et jusqu'à cette brise d'un air pur qui gonfle à peine les voiles et se joue amoureusement dans les mobiles feuillages.

Les deux autres tableaux de Claude sont aussi des pendants ; ils ont des titres motivés par les épisodes qu'ils renferment : *Abraham renvoyant Agar et Ismaël,* et l'*Ange indiquant une source à Agar*. Mais ni le patriarche, ni l'ange, ni les animaux bizarres qui, avec leurs longs cous, doivent figurer des chameaux, ni la riante et fraîche contrée dans laquelle Ismaël étendu se propose de mourir de soif, aucun, enfin, des éléments de ces deux compositions ne répond aux convenances que réclameraient les sujets indiqués. Nous ne verrons donc dans ces admirables peintures que deux paysages où, cette fois



LE RENVOI D'AGAR ET D'ISMAEL.

(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Émile Michel, d'après Claude Lorrain.

encore, la lumière joue le principal rôle. Le premier, signé et daté aussi de Rome en 1668, est une matinée d'été. Le soleil commence à monter dans le ciel et dissipe peu à peu le cortège de nuages diaphanes dont il était accompagné. Il éclaire un pays ouvert et de vastes horizons que la mer d'un bleu pâle termine au loin. La nature, rafraîchie par la nuit, se réveille peu à peu. Quelques travailleurs gagnent tranquillement leur tâche ; cependant, une impression de repos et de silence persiste encore, et c'est à peine si le murmure d'un souffle matinal bruit dans les grands arbres. Le pendant, une après-midi d'été, est, comme peinture, plus admirable encore et plus saisissant d'effet. Quelle belle composition que cette riche campagne bordée à gauche par de hautes montagnes et pénétrée çà et là par la mer qui y découpe une longue succession de plages et de golfes ! A droite, des arbres d'un grand jet et d'une opulente verdure élèvent élégamment leurs cimes dans un ciel clair, où l'œil découvre vaguement quelques vapeurs. Ici, comme toujours, la douce lumière qui pénètre tout, le calme profond, les belles proportions, l'élégance et le choix des formes, la limpidité de la couleur et ses harmonieux accords vous gagnent et vous captivent peu à peu.

Cet art si modeste et si naturel dans ses allures n'a pas besoin d'enfler la voix pour se faire écouter. Son élévation n'a rien de factice ; il va droit devant lui, tout uniment, assuré de cette jeunesse éternelle que prêtent aux œuvres de l'homme la sincérité entière, le continuel souci du beau et de sa parfaite expression. On peut s'abandonner sans réserve à de pareils maîtres, et il convient de ne pas marchander à leur génie des admirations qu'ils ont si loyalement conquises.

La brève énumération que nous venons de faire suffit à prouver que, même pour les écoles déjà passées en revue, la Pinacothèque n'est point déshéritée. Il nous reste à étudier maintenant les chefs-d'œuvre des peintres de la Flandre et de la Hollande qui constituent la vraie richesse et le principal intérêt de ce beau musée. Les Van Eyck cependant n'y sont représentés que par deux des copies exécutées par Michel Coxcie d'après la *Vierge* et le *Saint Jean* qui faisaient

partie de la décoration de l'autel de Saint-Bavon à Gand. En revanche, Van der Weyden y compte d'importants ouvrages. Dans une *Adoration des Mages* (n° 101) qui forme le panneau central d'un triptyque dont l'*Annonciation* et la *Présentation au temple* (nos 102, 103) sont les volets latéraux, on retrouve les personnages allongés, les couleurs un peu crues et les expressions naïvement exagérées de ce maître. L'éclat de la conservation dénote l'excellence de la technique dans cette peinture d'une habileté singulière, mais qui est loin, cependant, d'offrir la perfection de talent et l'élévation de style qu'on admire chez les Van Eyck ou l'intimité de sentiment qui fait le charme de Memling. Un *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* [1], du même peintre, étonne par son étrangeté. Le saint, vêtu d'une houppelande rouge taillée à la mode flamande, est gravement appliqué, le crayon à la main, à retracer la ressemblance d'une Vierge dont la conformation physique n'est pas des plus heureuses. Le sein qu'elle vient de donner à son enfant lui sort du cou, et le pauvre petit lui-même, raide et immobile, les jambes et les mains crispées, laisse aussi fort à désirer pour l'élégance des formes et des proportions. Mais le visage de la jeune fille et sa physionomie candide ne manquent pas d'une certaine grâce, et jusque dans ces incorrections et ces gaucheries on sent une sincérité si ingénue que la critique désarmée songe à peine à les relever.

C'est aussi sous le costume de bons bourgeois des Flandres qu'avec la même habileté d'exécution et un éclat supérieur dans le coloris, Dirk Bouts a peint les *Israélites recueillant la manne* (n° 111) et la *Rencontre de Melchisédech et d'Abraham* (n° 110), deux fragments distraits d'une décoration d'autel que complétaient à l'origine la *Pâque* et le *Prophète Élie,* aujourd'hui au musée de Berlin, et la *Cène* demeurée à l'église Saint-Pierre de Louvain, pour laquelle l'ensemble primitif avait été fait. Bien emmitouflés, avec leurs barbes épaisses et leurs hauts bonnets, ces braves gens et leurs femmes, comme eux

1. Le portique sous lequel se passe la scène reproduit presque exactement les dispositions figurées dans le tableau de Van Eyck : la *Vierge au donateur*, du Musée du Louvre. (N° 162.) Mêmes arcades, mêmes colonnes à chapiteaux sculptés; comme dans ce tableau encore, de la terrasse à créneaux contiguë à ce portique on découvre un vaste horizon avec une ville, une rivière et une chaîne de montagnes.

richement vêtues et peignées de façon irréprochable, semblent un peu dépaysés dans ce désert plantureux qui, sans le secours de la manne, devrait amplement pourvoir à leur subsistance. Un autre tableau de Bouts, le *Saint Christophe,* fait partie d'un triptyque peint en 1472 pour la chapelle de la famille de Snoy, à Malines. C'était alors un des sujets le plus en vogue et l'artiste, sans modifier les éléments consacrés pour cette donnée, nous montre le géant, son bâton à la main, traversant un fleuve et ployant sous le précieux fardeau qu'il porte sur ses épaules, pendant que, de la rive opposée, l'ermite traditionnel, perché au haut d'une roche, dirige vers le groupe la lumière d'une lanterne afin d'éclairer sa marche. Mais ce qui est nouveau ici, c'est le rôle attribué par Bouts au paysage, c'est l'effet pittoresque de ce ciel rougi par le soleil couchant et dans lequel flottent quelques nuages violets; c'est l'aspect de ce fleuve encaissé entre des collines dont les lointaines profondeurs se colorent, au déclin du jour, d'un bleu savoureux.

Le tableau connu sous la désignation assez impropre des *Sept Joies de la Vierge* (n° 116) est l'une des œuvres capitales de Memling. Ce tableau, qui provient de la chapelle de la corporation des Tanneurs, à Bruges, comprend une suite de scènes, au nombre de vingt environ, relatives à la vie de la Vierge. Au centre, et comme sujet principal, l'*Adoration des Mages*[1]; puis, de chaque côté, la *Nativité* et la *Pentecôte,* et de part et d'autre enfin des épisodes accessoires, reliés entre eux, avec art, forment par leur succession tout un poème dont les divers chants se déroulent à la façon de ces mystères sacrés dont la représentation était si en vogue au Moyen-Age. Les miniaturistes déjà s'étaient proposé ces vastes programmes; mais, grâce à leur rapide perfectionnement, les procédés encore nouveaux de la peinture à l'huile mettaient entre les mains de Memling des moyens d'exécution d'une puissance bien supérieure. Avec ces dimensions un peu moins exiguës, son style gagne de l'ampleur; il a plus d'éclat dans le coloris, plus de fermeté et de précision dans le dessin, et la variété de ces compositions lui permet de montrer l'étendue de son savoir. Le paysage apparaît derrière les différents épisodes, avec ses immenses horizons,

1. Quelques-uns des donateurs de l'œuvre sont confondus parmi les Mages.

avec ses prairies émaillées de mille fleurs, ses cours d'eau, ses rochers couronnés par des villes ou des forteresses. Çà et là vous y découvrez des chiens, des brebis, des chevaux, des pies, une profusion d'animaux qui, malgré leur taille microscopique, sont très exactement observés dans leurs attitudes familières et rendus avec une étonnante vérité. A travers ces campagnes, toutes les conditions de la société humaine sont aussi représentées : des manœuvres se rendent à leur travail; d'autres moissonnent les blés mûrs; on navigue sur les fleuves et sur les lacs; des chariots circulent par les chemins, des pèlerins gravissent les montagnes et les armures des cavaliers reluisent sous le ciel clair. Tout vit, tout a sa place dans cette image du monde en raccourci et longtemps on pourrait examiner une telle œuvre, en trouvant toujours quelque nouvelle découverte à y faire. Ce ne sont là cependant que des personnages ou des détails secondaires, des comparses qui circulent indifférents entre les scènes principales. Quant à celles-ci, chacune d'elles forme un petit tableau qui a son intérêt spécial et son importance proportionnée à la signification que le peintre lui attribue dans l'ensemble. C'est sur elles qu'il veut attirer notre attention, c'est pour elles qu'il a réservé ses moyens d'expression les plus éloquents. Aussi, regardez ces transports de foi et d'amour qui éclatent dans la *Pentecôte!* Avec quel art accompli, quelle unité parfaite toutes les nuances d'un même sentiment y sont clairement, délicatement manifestées! Admirez, avant tout, la grâce exquise que l'artiste a su donner aux figures de femmes qu'il a introduites dans ces compositions, la douceur, la sérénité de leurs visages, la chasteté de leurs attitudes! Avec quel ineffable recueillement la Vierge contemple l'enfant qui vient de naître! Qu'elle est charmante aussi, cette Madeleine aux pieds du Christ! Et le groupe si touchant des saintes femmes qui montent au Calvaire, quelle noblesse dans leur maintien, quelle élégance simple et facile dans leurs ajustements!

C'est pour lui-même que Memling peignait ainsi, sans autre souci que celui de la perfection, en se mettant tout entier dans son œuvre. Si compliquée que soit cette œuvre, on n'y remarque, en effet, nulle trace d'effort, aucun artifice; elle a conservé jusqu'au bout ce charme de

naturel et de spontanéité qu'il est si séduisant de rencontrer dans une création de l'art, quelque chose comme la grâce de la fleur éclose à son heure et qui livre ses parfums en même temps qu'elle se déploie dans sa beauté.

Après cette première expansion de l'art des Flandres, il faudrait s'armer de courage pour étudier avec quelque détail la période ingrate qui va lui succéder. Il convient ici du moins de signaler au passage l'*Adoration de la Vierge* de Lucas de Leyde (n° 148), dans laquelle ce talent aussi inventif que vigoureux fait déjà pressentir, par la beauté et l'éclat du paysage qui sert de fond et par la sincérité avec laquelle il arrive à caractériser une physionomie humaine, les voies où s'engagera plus tard l'école hollandaise et les qualités qui assureront sa véritable supériorité. A ce titre aussi, l'*Annonciation* de H. de Bles mérite d'être signalée, et avec elle l'*Adoration des Mages* qui porte la seule signature connue : Henricus Blesius, d'un peintre dont le nom, très diversement rapporté par les historiens de l'art, a été pour eux l'objet de nombreuses discussions. Dans ce dernier tableau (n° 146), de Bles n'a pas manqué de déployer toutes les richesses de coloration qu'autorisait un pareil sujet, en déroulant un magnifique cortège à travers les vastes perspectives d'un paysage très accidenté.

Avec Jean Gossaert de Maubeuge commence la suite de ces *italianisants* qui vont chercher au delà des monts leurs enseignements ou leur idéal. Dans les deux ouvrages de lui que possède le musée de Munich : une *Vierge* (n° 155) et une *Danaé* (n° 156), datées toutes deux de 1527, nous pouvons constater les préoccupations multiples qui agitaient le peintre. Ce mélange de goût flamand et de goût italien, de gothique et de Renaissance, de compositions sacrées et mythologiques, on le retrouvera chez ses successeurs. A travers les compromis qu'entraînent des divergences aussi tranchées, l'école va perdre le meilleur de son originalité et sa vitalité ne s'affirmera plus que dans le portrait. Parmi les œuvres les plus remarquables qu'elle a produites en ce genre, il convient de citer celles d'un peintre trop peu connu, Nicolas Neufchatel, surnommé Lucidel. Élève de Pierre Coucke d'Alost, qui était lui-même un portraitiste éminent, Neufchatel, après avoir été



PORTRAIT D'HOMME,

Par Nicolas Neufchatel. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

inscrit à la gilde d'Anvers, s'était dès 1561 fixé à Nuremberg, où il mourait en 1590. Outre le portrait du mathématicien Neudorfer et de son fils qu'il peignit dans cette dernière ville et par conséquent dans sa pleine maturité, la Pinacothèque possède de lui deux autres beaux portraits, deux pendants dont nous donnons la reproduction. L'ampleur et la franchise de l'exécution, l'air de force et de vie qui éclate dans les physionomies austères de ces deux personnages tranchent ici sur l'insignifiance et la médiocrité habituelles des œuvres de cette époque. Mais, sans nous attarder plus longtemps à cette période intermédiaire, nous avons hâte d'aborder enfin le maître qui, au moment où l'école flamande semblait épuisée, allait lui apporter la gloire la plus haute et la plus imprévue.

Il y a des musées qu'un seul artiste suffirait à rendre célèbres, tant il semble y dominer tous les autres, tant son génie y apparaît dans tout son éclat. Rubens est bien vraiment le roi du musée de Munich; c'est de lui qu'on emporte le souvenir le plus vivace et l'admiration la plus haute. Certes, dans bien d'autres collections, à Madrid, à Vienne, à Anvers, au Louvre, Rubens est dignement représenté. Mais nous osons dire que nulle part aussi bien qu'à la Pinacothèque on ne saurait apprécier sa fécondité prodigieuse, la souplesse et la puissance de son génie. Parmi les quatre-vingt-quinze tableaux de lui qu'on y compte, pas un n'est insignifiant et beaucoup sont des chefs-d'œuvre, presque tous de la plus exquise conservation. Quand on entre dans le grand salon qui contient les plus grands de ces tableaux, on éprouve comme un éblouissement et, avant même de pouvoir examiner séparément chacun d'eux, leur réunion est déjà une fête pour le regard. Ceux de moindres dimensions qui sont disposés dans les cabinets voisins ajoutent encore à l'étonnement et à l'admiration.

Non seulement toutes les acceptions du talent de Rubens sont rassemblées à la Pinacothèque, mais il en est même qu'on ne trouve que là, et, sous peine d'être injuste, il nous paraît impossible de le juger si on ne l'a étudié à Munich. A ceux qui croient le mieux connaître et qui l'admirent le plus, il réserve bien des surprises et des motifs de



PORTRAIT DE FEMME,

Par Nicolas Neufchatel. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

l'admirer plus encore. A côté des sujets religieux, les compositions inspirées par la mythologie ou par l'histoire, les portraits, les paysages, les tableaux de chevalet, les esquisses elles-mêmes vous apportent sur le maître, sur sa façon de travailler, sur ses procédés, sur ses goûts, sur son intérieur même et le cercle intime de ses affections les renseignements les plus précieux et les plus sûrs. La variété de ses œuvres repose de leur nombre et vous invite à prolonger un examen qui, quelles que soient vos dispositions initiales, vous laisse à la fin émerveillé par tant de dons, par des expressions si diverses et si hautes d'une des activités les plus puissantes qu'ait connues l'humanité.

En pénétrant dans cet amas de richesses, nous voudrions chercher surtout quels aspects caractéristiques s'y révèlent à nous et insister sur certains traits qui s'accusent ici avec plus de netteté, grâce à des analogies ou des contrastes qu'une heureuse fortune a réunis sous nos yeux et rend ainsi plus saisissants. Mais même en choisissant, en nous bornant à ce qui est capital, il convient d'apporter quelque ordre dans nos recherches. C'est tout un monde que l'œuvre de Rubens. Il faut avec lui, comme la science le fait pour l'univers, recourir aux classifications et on en vient à les épuiser toutes, car il a touché à tous les genres. A tour de rôle ou simultanément, il les a pratiqués tous et, trouvant ainsi moyen de se renouveler dans une infatigable production, il ne s'est jamais reposé qu'en changeant de travail. Pour bien faire et pour préciser davantage, il faudrait, dans une étude complète, à cette classification par genre ajouter aussi le bénéfice de l'ordre chronologique. Malheureusement on rencontre sur ce point de sérieuses difficultés. A l'inverse de Rembrandt qui presque toujours a tenu à nous renseigner lui-même à cet égard, Rubens n'a que bien rarement, et seulement dans sa jeunesse, signé ses tableaux; plus rarement encore il les a datés. De plus, à part la période initiale pendant laquelle, avant de se dégager des influences italiennes, il manifeste quelque hésitation, on a souvent peine à découvrir dans son exécution des différences bien tranchées, sauf bien entendu celles qui résultent de la part plus ou moins grande laissée par lui à la collaboration de ses élèves. La maturité de Rubens a été précoce et dans ses dernières

productions elles-mêmes on ne voit aucune trace de fatigue ou d'amoindrissement. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'un génie de cette trempe, quelques-uns de ses tableaux les plus finis correspondent à la fin de sa carrière, à ce moment où, les souffrances toujours plus vives de la goutte l'empêchant de couvrir de grandes toiles, il se dédommageait en se tenant assidûment à son chevalet pour y terminer avec un soin minutieux des tableaux de dimensions plus restreintes.

En dépit de ces difficultés, nous essaierons cependant, autant que possible, de replacer chaque œuvre à sa date, profitant pour nous venir en aide des plus récentes parmi les nombreuses publications que l'étude du maître a suscitées dans ces derniers temps et recueillant çà et là tous les documents positifs qui peuvent nous éclairer dans une tâche aussi délicate[1]. Cette méthode, qui d'une manière générale est assurément la plus efficace, offre avec Rubens un intérêt particulier. Bien qu'il faille reconnaître chez lui des dons vraiment exceptionnels, il est pourtant jusqu'à un certain point possible de démêler quelles influences ont agi sur son développement et de rechercher, à côté des qualités natives, quelle part revient dans la progression de cette originalité si puissante non seulement à l'éducation, mais au travail personnel et à l'exercice constant de la volonté. Ce sont là des conditions logiques qu'on est trop disposé à méconnaître en présence de cette prodigieuse facilité, mais auxquelles, à y regarder de plus près, la vie du grand artiste présente une éloquente confirmation.

On sait au milieu de quel concours d'incidents dramatiques et imprévus Rubens a vu le jour. Malgré les recherches passionnées des érudits, — recherches poursuivies en Belgique et en Allemagne avec une égale ardeur et dont l'ensemble, rien que sur ce point spécial,

1. Parmi ces publications relatives à Rubens, publications auxquelles le centenaire de sa naissance a donné, depuis 1877, une nouvelle impulsion, il convient de citer : Ruelens, *Documents et Lettres* et *Compte rendu du Congrès artistique d'Anvers*, en 1877; Alphonse Wauters, dans *l'Art*, 1877, tome III; Max Rooses, dans son *Histoire de l'école d'Anvers*, 1879, dont M. Reber a donné, en 1880, une traduction allemande, accompagnée de commentaires; J. vanden Branden, dans une Histoire encore inachevée de cette même école; A. Rosenberg, *Rubensbriefe*, Leipzig, 1881; Herman Riegel, *Beitræge zur Niederlændischen Kunstgeschichte*, 1er volume, Berlin, 1882; F. Gœler von Ravensburg, *Rubens und die Antike*, Iéna, 1882; enfin M. Paul Mantz, dans une importante et remarquable Étude sur Rubens dont *la Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié la plus grande partie.

comporte déjà une bibliographie fort étendue[1] — le doute sur le lieu de sa naissance peut rester permis. Mais bien que, suivant toute probabilité, il soit né à Siegen, le 28 juin 1577, et que, de toute évidence, ainsi qu'il le dit lui-même, il ait passé à Cologne les dix premières années de sa vie, Rubens, issu de parents flamands, reste lui-même bien Flamand. C'est sa mère qui veille sur son enfance; pleine de dignité dans son malheur, cette femme héroïque ne se venge de l'époux qui l'a outragée qu'en lui pardonnant, en se chargeant elle-même de tous les devoirs qu'il a négligés. A la mort de son mari, c'est elle qui ramène à Anvers ses trois plus jeunes enfants[2] et qui dirige leur éducation. L'avant-dernier, celui qui devait illustrer le nom de la famille, Pierre-Paul, après avoir reçu quelque instruction au collège des Jésuites et passé peu de temps, en qualité de page, au service de la comtesse de Lalaing, entre vers l'âge de quatorze ans dans l'atelier de Tobie Verhaegt. C'était un peintre des plus médiocres, il est vrai; mais, allié à la famille de l'enfant, il avait sans doute pressenti et favorisé sa vocation. Adam Van Noort, chez lequel le jeune garçon demeure ensuite pendant environ trois ans, n'est pas non plus un artiste d'un talent bien remarquable, et si, en voyant sortir de son atelier des élèves tels que Rubens et Jordaens, on ne saurait nier l'utilité de ses enseignements, il faut bien reconnaître que ses œuvres sont aujourd'hui rares ou contestées. La seule d'entre elles qui mériterait de nous arrêter est cette *Pêche miraculeuse* qui se trouve dans une chapelle de l'église Saint-Jacques, à Anvers. Or, non-seulement aucun document positif ne justifie une telle attribution, mais cet ouvrage nous avait paru, à première vue, être de Jordaens, et un examen plus attentif n'a pu que confirmer pour nous cette impression initiale. Fût-il de Van Noort, d'ailleurs, il appartiendrait en tout cas aux derniers temps de sa vie et, comme il survécut à son élève, il n'y aurait tout au plus à y voir qu'un exemple de plus de ces influences

1. M. Riegel, dans le volume cité ci-dessus, en a donné la liste complète, et, après avoir discuté la valeur des arguments produits de part et d'autre, il a conclu que, selon toute vraisemblance, Siegen devait être considéré comme le lieu de naissance de Rubens. (*Der Geburtsort Rubens's*, pages 168-212.)

2. L'aîné voyageait alors en Italie.

à rebours que les grands artistes ont quelquefois exercées sur leurs maîtres et dont on trouve assez fréquemment la trace dans l'histoire de l'art. Loin de mener à Rubens, c'est au contraire de lui que dérive une telle peinture.

Quant à Otto Van Veen, qui devait ensuite conserver Rubens dans son atelier pendant quatre années (1594-1598), il est plus que probable que, sans son illustre élève, il serait aussi depuis longtemps oublié. Le Louvre possède de lui un grand portrait de famille (n° 535), aujourd'hui relégué dans l'escalier du Musée de marine, peinture aussi pauvre de dessin que de couleur, qui nous montre Van Veen lui-même assis devant son chevalet et entouré de tous les siens. Nous avons signalé à Cologne, et, jusqu'à ces derniers temps, on eût trouvé à Munich[1] même des spécimens, sinon meilleurs, du moins plus instructifs, de sa manière et des sujets qu'il se plaisait à traiter le plus souvent. Les subtilités symboliques et les allégories à la mode de ce temps s'étalent dans ces compositions alambiquées où la mollesse et la fadeur de l'exécution sont au niveau des recherches ou de l'insignifiance de la pensée. Quoique Van Veen fût un assez pauvre peintre et que l'école flamande peu à peu dégénérée eût trouvé en lui un trop fidèle représentant des traditions académiques qui y régnaient alors, nous croyons, comme M. Paul Mantz a raison de le remarquer, que son influence ne laissa pas d'être grande sur le développement du génie de Rubens. Ainsi qu'on a pu le constater souvent, les hommes d'un talent médiocre ont été pour les artistes vraiment supérieurs les meilleurs maîtres, ceux qui, en leur donnant l'instruction moyenne qui leur est nécessaire, pouvaient le mieux assurer l'épanouissement de leur originalité sans peser sur leur indépendance. Il est d'ailleurs possible de relever chez Rubens bien des traces de l'action que Van Veen exerça sur lui, action d'une efficacité problématique si l'on s'en tenait à ce penchant que, comme son maître, il conserva toujours pour les allégories d'un goût douteux. Tels sont ces *Triomphes de la Religion*

1. A la suite des remaniements effectués récemment dans la galerie, les six tableaux allégoriques représentant le *Triomphe de la Religion* qui y étaient exposés (nos 827 à 832 de l'ancien catalogue) en ont été retirés.

qu'il peignit à l'exemple de Van Veen et que nous rencontrons à la Pinacothèque (nº 739) et au Louvre même (nº 432); ainsi que ces banales compositions de *Mars couronné par la Victoire* ou de *Jeunes héros hésitant entre le Vice et la Vertu,* dont on pourrait dresser une liste assez longue. Mais Rubens tira des leçons qu'il reçut alors un profit plus réel et plus sérieux. Van Veen était un artiste cultivé, ami des lettres, grand admirateur de l'art italien et qui intervint sans doute dans la détermination prise en 1600 par son élève d'aller chercher au delà des monts les enseignements qu'un séjour de huit ans en Italie devait rendre pour lui si utiles et si décisifs. Avant de partir, le jeune peintre était déjà assez habile et assez en vue pour que, dès 1598, il eût été admis comme maître à la gilde de Saint-Luc à Anvers. On aimerait à retrouver quelques-uns des ouvrages qu'il peignit alors. Mais le portrait qu'on donne au musée de Munich comme étant celui de sa mère (nº 792), s'il la représente réellement, est une œuvre de sa pleine maturité et qui, dans ce cas, aurait été peinte beaucoup plus tard, d'après un croquis ou une autre étude aujourd'hui disparue. Quant au prétendu portrait de la mère de Rubens qui serait au musée de Dulwich-College (nº 355), il n'offre avec celui de Munich aucune analogie, ni pour la ressemblance du personnage, ni pour l'exécution, et son attribution à Rubens ne nous paraît en rien justifiée.

La période italienne de la vie du maître n'est pas non plus représentée à la Pinacothèque. C'est à Madrid, non seulement dans l'*Héraclite* et le *Démocrite* (musée du Prado, nºs 1601 et 1602), mais dans une série de figures de saints peintes pour le duc de Lerme (musée du Prado, nºs 1567 à 1578) d'une façon assez sommaire et purement décorative; c'est dans le *Saint Grégoire* de Grenoble, c'est à Mantoue et à Rome, c'est au musée de Nancy, dans le grand tableau de la *Transfiguration,* que l'on peut se rendre compte des hésitations du jeune artiste, de ses progrès et de la diversité de ses tentatives. Sans nous arrêter à ces œuvres dont l'originalité reste encore bien indécise, le meilleur profit que Rubens tirait de son séjour en Italie, c'était d'y prolonger la durée de son apprentissage, d'étendre ses connaissances et de perfectionner son goût en pénétrant par un commerce incessant



RUBENS ET ISABELLE BRANDT.

D'après le tableau de P. P. Rubens. (Pinacothèque de Munich.) — Fac-similé d'une gravure de Ch. Hess.

le génie des maîtres les plus divers. Les dessins, les nombreuses copies qu'il fit alors d'après Raphael, Michel-Ange, Mantegna, Titien, Tintoret, Corrège et Léonard, ses études des statues et des monuments de l'antiquité ou de la Renaissance, nous prouvent qu'il y employa bien son temps. Stimulé au contact de tant de chefs-d'œuvre, le jeune homme sentait en lui une force de vitalité qui lui permettait de rester lui-même, et sa riche nature, tout en conservant intacte son individualité, était capable de s'assimiler les enseignements les plus dissemblables.

Quand, vers la fin de 1608, Rubens rentrait à Anvers, il était mûr pour la production. Impatient des retards qu'il avait subis, mais libre désormais, dans la force de l'âge et armé de toutes pièces, il allait avoir aussitôt des occasions éclatantes d'exercer son talent et de donner sa mesure. S'il n'avait plus retrouvé sa mère, ses amis et ses parents s'étaient montrés empressés à lui faire accueil. C'est sans doute dans la maison de son frère aîné, Philippe, qu'il avait rencontré la jeune fille, — nièce par alliance de ce frère, — qui, moins d'une année après (13 octobre 1609), devenait sa femme. Avec un portrait de Philippe (nº 783), esquisse très vivante et franchement enlevée, la Pinacothèque nous offre un autre ouvrage de cette époque, doublement intéressant par sa date et par le sujet qu'il représente. C'est Rubens lui-même, en costume élégant — habit brun, bas de soie orangé, — assis sous un berceau de chèvrefeuille en fleurs, ayant à ses pieds sa jeune épouse, Isabelle Brandt, parée comme lui et coiffée d'un chapeau à haute forme. La main dans la main, tous deux semblent heureux, confiants, animés de cette affection mutuelle qu'ensemble ils allaient goûter pendant plus de seize ans et que la mort seule d'Isabelle devait rompre. La peinture est consciencieuse, presque timide; la couleur un peu froide, sans grand éclat, sourde dans les fonds et le costume, mais d'une transparence argentine dans les ombres et le modelé des carnations.

Tout semblait sourire aux nouveaux époux. Dès le 8 août 1609, avant son mariage, Rubens avait été nommé peintre de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle. Il est confirmé dans sa charge le 9 jan-

vier 1610 et prête, en cette qualité, le serment d'usage. Dès lors, les commandes affluent et, vers le milieu de cette même année 1610, dans l'atelier qu'il a ouvert, les élèves sont tellement nombreux qu'il n'y a plus moyen d'en recevoir d'autres et qu'il a fallu déjà en refuser plus d'une centaine. Le talent du maître, sa bienveillance et sa courtoisie lui assurent bien vite et sans conteste la première place parmi les artistes d'Anvers. Dans la gilde des *Romanistes* à laquelle il s'est affilié, il retrouve tous les italianisants qu'il a connus à Rome, Jean Brueghel entre autres pour qui il devient un ami dévoué et fidèle. Rubens se fait même, à l'occasion, son secrétaire et dans les lettres à son protecteur, le cardinal Borromée, qui nous ont été conservées de ce peintre, il arrive un moment où à ses fautes d'orthographe et à son style incorrect on voit succéder un langage plus choisi, parfois même émaillé de citations latines : c'est alors Rubens qui tient la plume[1]. Mais là ne se bornent pas les services qu'il rend à son ami. On peut rencontrer en mainte galerie[2] des tableaux où, au milieu de guirlandes de mignonnes fleurettes ou de paysages peuplés d'animaux peints par Brueghel, Rubens, de son pinceau le plus fin, — comme à Munich dans une *Diane et ses nymphes* (n° 730) et dans la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (n° 729), — s'est appliqué à donner aux corps nus des déesses ou au gracieux visage de la Madone ses touches les plus moelleuses et les plus délicates. C'est pour lui un délassement aux grandes toiles qu'il vient de couvrir, telles que le *Saint Ildefonse* (1610), aujourd'hui au musée de Vienne, et l'*Érection de la croix*, qui, après avoir orné l'église Sainte-Walburge, pour laquelle elle avait été peinte en 1610, est allée rejoindre à la cathédrale d'Anvers la célèbre *Descente de croix* qui ne lui est que de peu de temps postérieure (1611).

Le grand artiste accepte d'ailleurs toutes les tâches, passant de l'une à l'autre avec une adresse et un entrain qui faisaient déjà l'émerveillement de de Piles et que celui-ci caractérise avec autant d'à-propos que de justesse quand, à la suite de cette remarque

1. Voir à ce sujet le volume *Giovanni Brueghel*, par G. Crivelli. Milan, 1868.

2. Notamment au Louvre la *Vierge* (n° 429), l'*Adam et Ève* du musée de La Haye (n° 216) et au Prado les tableaux catalogués sous les numéros 1245, 1252 et 1254.

« qu'après avoir fait un tableau dans un goût, il semble qu'il ait changé de génie et pris un autre esprit pour en faire un autre dans un autre goût », l'auteur de l'*Abrégé de la Vie de Rubens* ajoute que, « comme il entrait tout entier dans les sujets qu'il avait à traiter, il se transformait en autant de caractères et se faisait à un nouveau sujet un nouvel homme[1] ». Mais s'il se met ainsi « tout entier » aux œuvres que seul il exécute, on découvre déjà dans quelques-unes de celles qui sortent de son atelier, et l'on y découvrira de plus en plus à l'avenir, la part qu'il y a faite à ses nombreux collaborateurs. Rubens a besoin de battre monnaie : peu de temps après son mariage, le 4 janvier 1611, il s'est rendu acquéreur, au centre de la ville, d'un emplacement sur lequel il va se construire une demeure somptueuse. C'est là que le peintre s'installe avec les siens et qu'il prend plaisir à arranger dans une rotonde, bâtie pour les recevoir, les marbres, les tableaux, les médailles et tous les objets précieux qu'il a rapportés d'Italie. La dépense a dû être lourde et ce n'est qu'en 1616 que les derniers paiements ont été soldés ; ce qui n'empêchera pas Rubens d'acheter deux ans après (mai 1618) la collection d'antiquités du chargé d'affaires anglais à La Haye, Sir Dudley Carleton, au prix de 2,000 gulden et de neuf tableaux de sa main.

Mais, malgré ses goûts magnifiques, Rubens n'est pas un prodigue. Il sait compter et l'on n'a pas à craindre que, comme Rembrandt, il se laisse jamais entraîner au delà de ce qu'il peut. C'est au contraire un homme rangé, plein d'ordre et de prévoyance, laborieux et régulier dans ses habitudes. Toute la conduite de sa vie est subordonnée à son travail. Levé dès cinq heures du matin, après avoir entendu la messe, il est aussitôt à l'ouvrage et — à part un léger repas dans lequel, « de peur que la vapeur des viandes ne l'empesche de s'appliquer[2] », il se montre d'une sobriété extrême — il reste assidu à sa tâche jusqu'à cinq heures du soir. Très net dans ses conceptions, très méthodique dans sa pratique, il abat force besogne. Il s'entend, de plus, admirablement à défendre ses intérêts non seulement quand il

1. *Conversations sur la connaissance de la peinture*, par R. de Piles. 1 volume in-12. Langlois, 1677.
2. De Piles, page 214.



LA CHASSE AUX LIONS,

Par P. P. Rubens. (Fac-similé de la gravure de Bolswert, d'après le tableau de la Pinacothèque.)

s'agit de tirer parti de son talent, mais dans toutes les transactions où il intervient. Jamais il ne se refusera à conclure une bonne affaire et ces collections qu'il a eu tant de plaisir à réunir, il n'y est pas tellement attaché qu'il renonce à en faire plus tard l'objet d'un marché avantageux. Au cours des négociations entamées pour leur cession, il étonnera Michel Le Blond, le mandataire du duc de Buckingham, par son habileté à débattre pied à pied les clauses de ce marché. Aussi, lorsqu'un Anglais nommé Brendel, qui se dit en voie de découvrir la pierre philosophale, vient un jour lui offrir ses services, il lui répond qu'il n'en a que faire, « car depuis quelque temps déjà il a lui-même trouvé ce secret avec ses pinceaux ». En effet, s'il ne refuse aucune commande, il prétend bien n'en donner à chacun que pour son argent. Il a donc ses tarifs, très simplement avoués, proportionnés au nombre des personnages que doivent contenir ses compositions, proportionnés surtout à la part plus ou moins grande qu'il prend à leur exécution. Si grande qu'elle ait été, sa fécondité ne suffirait pas à expliquer le total formidable des œuvres sorties de son atelier.

La trace de ces collaborations multiples, on la retrouve dans quelques-unes des œuvres qui figurent sous son nom à la Pinacothèque. De ce nombre sont plusieurs grandes compositions religieuses, comme la *Résurrection des Justes* et la *Chute des Anges,* ainsi que les tableaux peints pour le comte palatin de Neubourg, bien que celui-ci les eût payés un prix fort respectable. Dans le grand *Jugement dernier* qui, dès 1617, était placé à l'église de Neubourg, dans la *Nativité du Christ* à laquelle, paraît-il, Jordaens a collaboré et qui, avec la *Descente du Saint-Esprit,* fut livrée vers le milieu de 1620, la mollesse et la lourdeur de l'exécution attestent trop clairement que le maître n'y eut que peu de part. Au contraire, c'est bien la dextérité de sa main, sa verve et sa facile invention qu'on retrouve dans la petite esquisse d'un autre *Jugement dernier*. (N° 738.) Mais, malgré la spirituelle facilité d'un pinceau qui semble se jouer en groupant ces innombrables figures enlacées, enchevêtrées les unes dans les autres, les grappes des suppliciés qui s'allongent en deux spirales minces et parallèles offrent un aspect assez déplaisant. On dirait que le peintre



ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE,
Par P. P. Rubens. — D'après le tableau de la Pinacothèque de Munich.

a pris plaisir à y introduire les pantomimes les plus désordonnées, à y étaler avec une prodigalité choquante des rotondités de chairs pantelantes et crispées.

Excepté dans quelques-unes de ses inspirations les plus hautes, Rubens d'ailleurs semble le plus souvent ne chercher dans ses grandes compositions religieuses qu'un prétexte à des mises en scène pompeuses mais un peu banales, dont le goût n'est pas toujours irréprochable et dont les visées restent surtout décoratives. Il n'y met, il est vrai, ni la noblesse, ni le style des maîtres italiens, ni ces préoccupations intimes, si profondément humaines et touchantes, par lesquelles Rembrandt allait bientôt renouveler la représentation des sujets sacrés. En revanche, il est plus éloquent, plus personnel quand il se propose d'exprimer les expansions les plus libres de la vie. Cette *Chasse aux lions,* qu'il a peinte avant 1618 « pour le sérénissime duc de Bavière », nous le montre dans toute la plénitude de ses moyens. Rien de plus dramatique que cette composition où, animés de l'ardeur la plus furibonde, bêtes et gens sont engagés et confondus dans une lutte acharnée. Les fauves que le maître aimait à étudier n'apparaissent plus ici comme de pauvres animaux alanguis et piteusement matés par les ennuis de la réclusion ; ce sont des bêtes terribles et puissantes, aux bondissements soudains, aux muscles d'acier, aux gueules et aux griffes redoutables, qui broient et déchirent sans merci leurs assaillants. A côté de ce drame pathétique, dans une *Ronde d'enfants,* nous trouvons, pliant sous le poids d'une guirlande de beaux fruits, ces bambins roses et joufflus pour lesquels Rubens déployait toutes les gaietés de sa palette. Avec le *Sénèque mourant,* l'harmonie est devenue austère, recueillie, parfaitement appropriée à la gravité d'un pareil sujet. Dans la *Marche du vieux Silène,* nouveau contraste : c'est l'automne et l'éclatante magnificence de ses colorations, mais leur hardiesse reste tempérée par la franchise des reflets, par le chatoiement de ces nudités moites et luisantes, épanouies sous le ciel. Le *Samson attaqué par les Philistins,* le *Massacre des Innocents* et surtout l'*Enlèvement des filles de Leucippe* nous montrent encore sous des aspects différents la souplesse et la fécondité de ce merveilleux génie. Sans doute, dans

ce dernier tableau, l'opposition entre les chairs rougeâtres des deux ravisseurs et les chairs blanches et nacrées de leurs victimes s'accuse d'une manière un peu trop tranchée. Mais quel assemblage exquis de couleurs! Quelle délicatesse et quelle grâce! Avec des moyens si modérés que de ressort! Comme les figures se détachent heureusement sur le gris du ciel et sur les verts bleuâtres du paysage qui leur servent d'accompagnement et de soutien! Quelles modulations à la fois franches et finement nuancées! Avec quel à-propos enfin la silhouette générale tantôt s'accuse par places, ou bien va se perdre noyée dans une atmosphère lumineuse!

Mais peut-être le talent de Rubens paraît-il mieux encore dans ces tableaux de dimensions plus restreintes auxquelles il sait toujours si bien proportionner sa facture. On dirait qu'affranchi de l'effort qu'exige l'exécution des grands ouvrages son génie se meut plus librement et laisse à ses créations une plus chaude empreinte. Nous sommes bien assurés, du moins, de n'avoir ici affaire qu'au maître tout seul et de pouvoir étudier sans intermédiaire l'expression de sa pensée. A ce titre, la *Bataille des Amazones* qui a dû être peinte vers 1619[1] reste un de ses plus purs chefs-d'œuvre : si on y retrouve, dans la disposition, comme une réminiscence lointaine de la *Bataille de Constantin* de Raphael et de la *Bataille de Cadore* du Titien, l'œuvre est bien originale cependant et très personnelle. Jamais le pêle-mêle d'une bataille n'a été rendu plus éloquemment que dans ce tumulte dont le désordre, réglé avec art, se présente à nous accompagné du déchaînement d'un orage qui en renforce les horreurs et les poignantes émotions. Tout ici mérite d'être admiré; tout révèle à un degré supérieur cet accord intime entre la pensée et ses moyens d'expression qui a été le but des grands artistes et qu'ils n'ont su atteindre que dans leurs productions les plus accomplies. Avec la beauté de l'harmonie générale et la largeur du parti maintenu à travers l'infinie variété des détails, la touche est tout à fait magistrale, toujours significative, comme animée de ce souffle divin qui transforme la matière, lui

1. Rubens écrit en effet en 1622 que la gravure de la *Bataille des Amazones* était depuis trois ans entre les mains de Lucas Vorsterman.

communique la vie et en rend intéressantes toutes les manifestations.

A côté de ces œuvres dans lesquelles le maître a donné amplement carrière à son imagination, il ne néglige aucune occasion de se retremper dans l'étude directe de la nature, soit par les modèles qu'il fait poser en vue des tableaux qu'il a entrepris, soit par les portraits qui lui sont demandés. Le musée de Munich est particulièrement riche en ouvrages de ce genre et nulle part ailleurs on ne saurait aussi bien apprécier ce que Rubens vaut comme portraitiste. L'un des premiers en date parmi ceux que possède ce musée, et de beaucoup le plus important de tous, est le portrait en pied du comte et de la comtesse d'Arundel. La dame, placée bien en vue, a tout à fait grand air avec son costume noir et son visage un peu triste, tandis que le mari, qui fut en son temps un amateur passionné des lettres et des arts, se tient modestement dans l'ombre, un peu en arrière[1]. Les hautes colonnes torses en marbre gris, la terrasse dominant un riche domaine qui s'étend au loin, la draperie noire sur laquelle sont figurées les armes de la famille, le fou vêtu de jaune et de vert foncé et à côté le lévrier qui vient chercher une caresse de sa maîtresse, enfin le petit page avec son habit rouge brodé d'or, portant un faucon au poing, tout dénote le luxe d'une grande existence. La peinture est de choix, sans doute, délicatement suivie, et d'après la consciencieuse gravure de M. Ramus on peut se rendre compte du soin que Rubens y a mis. Les ombres plus légères et moins froides que dans le portrait d'Isabelle Brandt, et le parti plus clair du ciel et du paysage font aussi mieux valoir l'éclat des colorations concentré sur les vêtements et les carnations des personnages. Mais le modelé un peu timide, la facture sage et posée accusent trop clairement chez le peintre la préoccupation de satisfaire ses nobles clients. Moins scrupuleux, moins appliqué à

1. Peut-être d'ailleurs ce personnage du comte a-t-il été ajouté après coup, car, dans une lettre adressée à son maître, le 17 juillet 1620, un des agents du comte d'Arundel ne parle que « du portrait de la comtesse, de Robin, son page, du chien et du fou ». Mais il dit, à ce propos, que Rubens doit envoyer de nouvelles indications et des études. Le portrait du mari a donc pu être peint plus tard, par-dessus le fond, peut-être pendant le séjour en Angleterre de Rubens, qui y exécuta un autre portrait du comte d'Arundel. Ce portrait qui a été exposé à Manchester se trouve aujourd'hui à Warwick Castle. (Voir à ce sujet les *Trésors d'art* de Manchester, par W. Bürger, page 353, et le premier volume des *Beitrage zur niederlandischen Kunstgeschichte*, par H. Riegel, page 291.)

contenir sa verve, il eût donné à son travail ces allures plus fières et ces accents plus décisifs que nous aurons bientôt occasion d'admirer dans d'autres portraits où, avec une liberté plus grande, l'artiste est cependant entré plus profondément dans le caractère et la personnalité de ses modèles.

Cette période de la vie de Rubens (1621-1626) est marquée par ses travaux les plus importants. Très en vue alors, il est dans toute la maturité et la plénitude de son génie. C'est le moment où il commence à peindre les trente-neuf grandes toiles qui décoraient autrefois l'église des Jésuites à Anvers, et qui, à l'exception des trois qui se trouvent aujourd'hui au musée de Vienne, ont été consumées dans l'incendie du 18 juin 1718. Presque en même temps, nous le trouvons occupé par la plus vaste de ses entreprises, les dix-huit compositions qui, après avoir formé la galerie de Médicis, sont maintenant au Louvre. Célèbre dans toute l'Europe, chargé de nombreuses commandes, le maître est désormais à même d'y suffire, grâce aux procédés de travail qu'il a adoptés et sur lesquels le musée de Munich nous fournit de précieuses indications. De Piles, qui tenait du fils même de Rubens les renseignements qu'il nous a transmis à cet égard, nous apprend que « l'on voit presque autant de petits tableaux de sa main qu'il en a fait de grands, dont ils sont les premières pensées et les esquisses[1] ». La Pinacothèque ne possède pas moins de vingt-huit de ces esquisses, presque toutes à des degrés d'avancement très différents et qui nous montrent par quelle série de travaux, concertés en vue du résultat, Rubens acquiert la liberté avec laquelle il vient à bout de ces énormes tâches. Alors même qu'il paraît s'abandonner à toute la fougue de sa vive imagination, il procède avec méthode et ne livre rien au hasard. Tout a été réglé à l'avance. Il a prévu et noté avec une grande précision les phases successives de son travail. Tantôt le panneau est à peine couvert d'un léger frottis, fait d'un ton transparent et coloré, mais le trait du dessin est nettement tracé et l'effet général déjà assuré ; tantôt, dans ces ébauches, les nuances sont indiquées, mais faibles encore et sans vives oppositions ; d'autres fois enfin, par des

1. R. de Piles, *Conversations*, page 220.

rehauts plus vifs appliqués sur ces tons moyens, le peintre a mis en relief les côtés saillants de son œuvre et l'harmonie générale qu'il y veut faire dominer. Rassuré par ces préparations, voyant clairement son but, il y marchera droit, sans hésitation, sans défaillances.

Mais ce n'est pas seulement pour lui-même que le maître prend soin de fixer ainsi les étapes de sa route. Parmi ses nombreux élèves, il a été à même de discerner ceux qui lui paraissaient les plus aptes à devenir ses collaborateurs. Il sait ce qu'il peut attendre de chacun d'eux, quelle part il doit, suivant leurs capacités propres, leur assigner dans la conduite de l'œuvre. Il les a habitués à comprendre sa pensée, à se conformer à ses prescriptions. Celui-ci sera chargé de peindre les animaux, celui-là les fleurs et les fruits ou le paysage ; à tel autre revient l'architecture ; à tel autre enfin les figures. Dans cet atelier qui ne chôme jamais, la division du travail est organisée par un chef dont l'autorité reconnue de tous est merveilleusement servie par son intelligence, par sa bonté toujours active, toujours prévenante pour ceux qu'il emploie. L'exécution est ainsi amenée au point que le maître a déterminé. Parfois, il lui suffira de quelques légères retouches pour finir. D'autres fois, soit que certains sujets l'aient tenté davantage, soit qu'au cours des remaniements qu'il juge nécessaires il se soit laissé entraîner, la part qu'il s'est réservée a été plus grande et l'œuvre est devenue plus personnelle. On conçoit dès lors les inégalités qui se peuvent observer dans les tableaux composant ces ensembles. Il en est auxquels Rubens a mis à peine la main, d'autres où un morceau plus magistralement enlevé nous révèle son intervention, d'autres enfin dont seul il est l'auteur. C'est ainsi que dans la galerie de Médicis, à côté de toiles tout à fait banales et à l'exécution desquelles ses élèves ont trop largement concouru, vous en pouvez admirer, — comme le *Débarquement de la Reine,* le *Mariage,* et le *Couronnement,* par exemple — qui doivent être comptées parmi ses meilleures productions.

La comparaison des esquisses de Munich avec les tableaux du Louvre nous révèle des modifications assez nombreuses introduites par Rubens, au cours de l'exécution, dans cette suite des compositions de la galerie de Médicis. Il faut bien le reconnaître, d'ailleurs, ces chan-

gements, souvent utiles ou même nécessaires, ne sont pas toujours heureux. Parfois une addition suggérée par la recherche d'un effet plus pittoresque est peu justifiée au point de vue des convenances du sujet. C'est ainsi, par exemple, que la grande guirlande de fruits et de légumes qui, dans le *Mariage de Marie de Médicis* (n° 438 du catalogue du Louvre), garnit le haut de la toile, et le chien qui, pendant cette cérémonie, s'est fort irrévérencieusement installé sur les marches de l'autel, ne figurent pas dans l'esquisse primitive. En revanche, dans l'*Entrevue de la Reine et de son fils,* un grand monstre bizarre, plus grotesque que terrible, occupe toute la droite et plus de la moitié de la composition. Ce détail d'un goût douteux avait bien pu échapper au peintre dans la vivacité de sa facile improvisation ; il a reconnu, dans l'œuvre définitive, qu'il était nécessaire de la ramener à des proportions moins encombrantes. Mais ce ne sont pas seulement des renseignements artistiques que nous rencontrons ici et les indications fournies par ces esquisses ont quelquefois la valeur de documents historiques. L'esquisse qui nous représente la reine emmenée à Blois par ordre de son fils (n° 776) n'a pas été exécutée en grand. Marie de Médicis jugea sans doute inopportun l'hommage que dans son affection reconnaissante l'artiste avait voulu lui rendre en montrant que la haine et la calomnie avaient seules pu causer les disgrâces de la reine. Après la réconciliation de Brissac, elle comprit qu'il n'y aurait ni convenance morale, ni prudence politique à conserver ce témoignage des violences et des inimitiés passées.

C'est grâce à ses collaborateurs, grâce aussi à son labeur incessant que, sans parler d'autres travaux moins importants exécutés à cette époque, Rubens avait pu, en moins de trois ans et demi, donner satisfaction à la reine. Mandé par elle à Paris, en 1621, pour recevoir sa commande, il y était revenu dans l'été de 1623 ; puis, au mois de février 1625, pressé par les lettres de l'abbé de Saint-Ambroise, il rapportait pour les retoucher sur place les dix-neuf tableaux faits à Anvers. De Piles nous apprend même qu'il peignait entièrement à Paris les deux dernières compositions qu'il lui restait à livrer. Peut-être l'un de ces tableaux est-il ce *Débarquement de la Reine* (n° 439) pour

lequel Rubens avait écrit qu'on lui retînt à l'avance les sœurs Capaïo de la rue du Vertbois et aussi leur nièce Louisa dont il comptait « faire en grandeur naturelle trois études de sirènes[1] ». Quant à l'autre tableau qui aurait été peint à Paris, nous serions disposé à croire qu'il s'agit du *Couronnement de Marie de Médicis,* d'abord parce que c'est celui qui contient le plus de portraits, celui, par conséquent, pour lequel Rubens avait besoin d'études qu'il ne pouvait faire qu'à la cour de Marie de Médicis; ensuite, parce que dans cette admirable peinture la franchise soutenue de l'exécution, l'harmonie à la fois délicate et hardie que forment les rouges et les bleus, l'art infini avec lequel ces bleus sont nuancés, la fraîcheur des carnations et l'exquise transparence de leurs ombres, tout enfin, — jusqu'à la beauté de ces princesses qui posèrent complaisamment devant le peintre, — fait de cette grande page une de ses œuvres les plus remarquables. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de ces tableaux ou que de Piles ait voulu en indiquer d'autres, Rubens était alors tellement maître de ses moyens, qu'il pouvait travailler entouré de monde, et que dans son atelier, pendant son séjour à Paris, — c'est encore de Piles qui nous l'apprend, — « la reine était toujours derrière lui, autant charmée de l'entendre discourir que de le voir peindre[2] ».

Ce furent là des années heureuses, remplies par la pratique et l'amour de son art et par les affections de sa famille[3]. Riche, jouissant de tout le confort d'une installation princière, entouré de la considération publique, Rubens menait la vie régulière et occupée qui convenait à ses goûts. Les longues séances à l'atelier étaient coupées par des lectures dans Plutarque, Tite-Live ou Sénèque, que lui faisait un

1. Remarquons cependant que dans le tableau du Louvre on ne voit à aucune de ces sirènes « ces superbes chevelures noires » dont parle Rubens et « qu'il rencontre difficilement ailleurs ». Deux d'entre elles sont blondes, et la troisième est d'un brun roux. Peut-être aussi la lettre dans laquelle était insérée cette demande de Rubens et dont malheureusement on ne connaît pas du tout la date, se rapporte-t-elle au séjour qu'il avait fait précédemment à Paris. Le peintre en tout cas s'est servi dans d'autres compositions des études faites pour ces sirènes et l'on retrouve leurs types et même le mouvement de l'une d'elles, mais retourné, dans les deux figures de femmes de l'*Enlèvement des filles de Leucippe*, au musée de Munich.

2. R. de Piles, *Conversations*, page 211.

3. Rubens avait eu trois enfants de son mariage avec Isabelle Brandt : une fille, Clara, née en 1611, et deux fils : Albert (1614) dont l'archiduc avait été le parrain, et Nicolas, né en 1618.

lecteur à ses gages. S'il avait un moment de loisir, il le consacrait aux lettres, « à l'histoire et aux poètes latins qu'il possédait parfaitement », à se récréer par la vue des dessins, des gravures et des objets d'art qu'il se faisait envoyer d'Italie, « pour exciter sa veine et pour échauffer son génie », ou bien à quelque promenade à cheval autour de la ville. C'était là un de ses exercices favoris, et il avait toujours dans ses écuries « quelque cheval d'Espagne, des plus beaux et des plus propres à peindre ». Le soir appartenait aux amis ; sobre pour lui-même, il aimait à les retenir à sa table et à converser avec eux. Mais, jaloux de se réserver les heures de la journée, il n'aimait point à les perdre en visites. S'il était ménager de son temps, ses élèves le trouvaient cependant toujours disposé à leur rendre service, à retoucher leurs ouvrages, à leur prodiguer ses conseils, et quand il avait une critique à leur adresser, il ne manquait pas d'y mêler quelque éloge, afin de ne jamais les décourager.

Tout ce bonheur, si complet, si légitimement acquis, allait s'écrouler subitement, en 1626, avec la perte d'Isabelle, « cette excellente compagne de sa vie [1] ». Le coup fut rude et le peintre, ne pouvant tout d'abord en supporter l'amertume, voulut s'éloigner de cette demeure « où tout lui rappelait celle qu'il avait perdue et renouvelait sa douleur ». C'est alors qu'il entreprit ces voyages en Hollande, à Paris, en Espagne et en Angleterre, dans lesquels il s'acquitta successivement de diverses missions diplomatiques. Mais le travail, dès qu'il put y recourir, resta toujours sa meilleure consolation. Dégoûté des cours, malgré les honneurs dont on l'y comblait, il avait hâte de reprendre ses pinceaux dans les intervalles de loisir que lui laissaient ses occupations. Cependant il hésita longtemps à rentrer dans son foyer désert, et peut-être ces dispositions ne furent-elles pas non plus étrangères à la détermination prise par lui, en 1627, de céder au duc de Buckingham toutes ses collections.

Après plus de quatre années de cette vie nomade, avide de repos

1. Isabelle mourut probablement au mois de juin 1626, et non le 29 septembre, ainsi que l'ont dit et que le répètent encore certains auteurs. Dans une lettre adressée à Dupuy et datée du 15 juillet de cette même année, Rubens parle de la mort d'Isabelle comme récente, en exprimant tous ses regrets à son ami.

et de travail, Rubens s'était décidé à se remarier. La grâce et la jeunesse d'Hélène Fourment, — elle avait seize ans à peine, — en séduisant ce veuf de cinquante-trois ans, lui avaient sans doute fait oublier la disproportion trop réelle de leurs âges. Les nombreux portraits qu'il nous a laissés de celle qui, le 26 décembre 1630, était devenue sa femme, la variété et la richesse des accoutrements sous lesquels il nous la montre et les confidences parfois assez indiscrètes qu'il nous a laissées de sa beauté prouvent à quel point le maître était et resta jusqu'à la fin de sa vie épris de sa nouvelle compagne. Dans une œuvre exquise que possède le musée de Munich, Rubens a voulu perpétuer le souvenir des premiers moments de son union. Il s'est représenté lui-même au milieu du joli jardin attenant à sa demeure, coiffé d'un chapeau à larges bords et vêtu d'un pourpoint noir rayé de gris. A voir sa tête intelligente et fine, sa physionomie avenante, sa moustache fièrement retroussée et la distinction de sa tournure, on le prendrait pour un jeune homme, n'étaient quelques fils d'argent qui se mêlent à sa barbe blonde. Son bras est passé sous celui d'Hélène qui, dans toute la fleur de ses seize ans, protégée par un ample chapeau de paille, apparaît adorable d'ingénuité et de fraîcheur. Ses cheveux, coupés court sur le front, à la façon d'un jeune garçon, flottent en boucles blondes autour de son visage. Un corsage noir laisse à découvert sa chemisette ; sa jupe jaune pâle est retroussée sur un dessous gris. Elle tient à la main un éventail de plumes, et son collier de perles fait encore ressortir l'éclat de son teint. Ainsi parée, elle se retourne à demi vers un jeune garçon entièrement vêtu de rouge et dans lequel il est facile de reconnaître Nicolas, le dernier enfant d'Isabelle. Les deux époux se dirigent vers un portique sous lequel, à côté des statues et des bustes qui le décorent, on entrevoit une table dressée, et par terre un grand bassin où rafraîchissent quelques bouteilles. Cette construction d'un style bâtard, mélange bizarre de réminiscences italiennes et de goût flamand, c'est le pavillon de travail que le peintre s'est élevé à côté de sa demeure et qu'il a plus d'une fois reproduit dans ses peintures[1]. Sous ce portique, à l'air tiède d'une

1. Notamment dans le tableau de la galerie de Médicis : *Henri IV confiant à la reine le gouver-*



RUBENS ET HÉLÈNE FOURMENT.

(Pinacothèque de Munich.) — Gravure de Vintraut, d'après le tableau de P. P. Rubens.

journée de printemps, sans doute vers le mois de mai 1631, la petite famille va prendre place. Le ciel bleu, les eaux jaillissantes, les lilas fleuris et les tulipes aux couleurs éclatantes, enfin tous les animaux familiers qui les entourent égayeront les regards des nouveaux époux ; la nature entière semble leur faire fête et s'associer à leur joie [1].

Le musée de Munich ne possède pas moins de quatre portraits d'Hélène Fourment, dans lesquels Rubens a varié à son gré les dispositions et les costumes, prenant ainsi plaisir à multiplier les images de cette gracieuse créature. Hélène y est représentée d'abord comme une enfant, un peu trapue, vermeille, étincelante de fraîcheur ; à côté, c'est une jeune femme élégante, vêtue d'une robe de brocart blanc brodé d'or, d'un luxe et d'un goût délicieux ; plus loin nous la retrouvons déjà plus épanouie, mais dans un costume plus sévère, et une dernière fois enfin, tenant dans ses bras un petit enfant, pâlie et visiblement fatiguée par les épreuves répétées de la maternité [2].

Avec ces portraits, d'autres encore à la Pinacothèque méritent d'être comptés parmi les meilleurs ouvrages du maître et démentent éloquemment l'injuste appréciation égarée au milieu des pages remarquables que Fromentin lui a consacrées. Les réserves qu'il a cru devoir faire à propos du talent de Rubens comme portraitiste, assurément il n'aurait pas songé à les maintenir en présence de ces admirables portraits de Munich et plus que personne, nous le croyons, il eût été sensible à de si puissantes expressions de son génie. Nous avons déjà parlé du grand tableau où l'artiste a réuni le comte et la comtesse d'Arundel, mais avec moins d'efforts, le portrait de Ferdinand d'Espagne, celui d'un jeune homme coiffé d'une barrette noire et surtout celui du docteur Van Thulden sont des merveilles de vie et d'intime ressemblance. Peut-être cependant, ce portrait d'un vieux savant dont

nement du royaume (n° 442), où ce pavillon, qui a été conservé jusqu'à nos jours, occupe tout le fond de la composition.

1. Dans un autre tableau un peu postérieur Rubens s'est encore représenté avec Hélène, au milieu de leur jardin, guidant tous deux les premiers pas d'un petit enfant maintenu par une lisière. M. L. Gauchez a fait récemment l'éloge de cette peinture dans un intéressant article, consacré aux collections de Blenheim-Palace. (*L'Art*, 9e année, tome II, page 211.)

2. En dix ans Hélène eut cinq enfants : deux fils et trois filles dont la dernière devait naître huit mois après la mort de son père.



P. P. Rubens pinx. Daniel Mordant sc.

PORTRAIT D'UN SAVANT

(Pinacothèque de Munich)

L'Art. Lallement & Cie Imp

le burin de M. Mordant nous a donné une si fidèle et si intelligente traduction est-il supérieur encore. Peint en 1635, il nous montre ce qu'était à ce moment le talent de Rubens, la sincérité naïve qu'il conservait en présence de ses modèles, la puissance et la sûreté magistrales que son exécution avait acquises. Il a tout à fait bonne mine, avec ses soixante-quinze ans, ce savant au visage rubicond, tout rayonnant de belle humeur et de santé. C'est un gai compagnon, dont la science n'a rien d'austère, et Rubens devait trouver plaisir à s'entretenir avec lui. L'éclat et la richesse des colorations, la pénétration d'une personnalité dans ce qu'elle a de plus caractéristique, l'accord de tous les traits qui peuvent le mieux l'exprimer, la simplicité avec laquelle ils sont rendus, la vivacité de ce regard, ces lèvres qui vont parler, la souplesse et la décision de la touche pour se prêter à toutes les finesses du modelé, enfin l'étonnante conservation de l'œuvre qui semble achevée d'hier, tout concourt à faire de ce portrait un des plus admirables ouvrages qui jamais aient ravi l'œil d'un peintre, quelque chose de comparable à cet *Innocent X* de Velazquez, qui fait l'ornement de la Galerie Doria.

Ces interprétations sincères de la vie étaient pour Rubens un délassement des grands travaux auxquels il n'avait pas cessé de se livrer, mais dont l'exécution lui avait été rendue de plus en plus difficile, car, avec les années, les souffrances de la goutte étaient devenues pour lui plus fréquentes et plus cruelles. Afin d'assurer à sa vie le calme et le repos qu'exigeait sa santé, et sans doute aussi afin de contenter son goût toujours croissant pour la nature, il s'était décidé à faire, en 1635, l'acquisition d'une terre importante, le château de Steen, situé entre Vilvorde et Malines. C'était un beau domaine, avec une habitation que le nouveau possesseur s'empressa d'approprier à son usage. Dans un magnifique paysage de la *National Gallery* (n° 66), il nous montre une des façades de cette résidence seigneuriale avec les fossés et les riches ombrages qui l'entourent[1]. Une lieue à peine séparait le château de Steen de celui des Trois-Tours qui appartenait

1. Parmi les personnages placés près du château, il est facile de reconnaître Hélène Fourment tenant un petit enfant sur ses genoux.

à D. Teniers, et Rubens pouvait ainsi entretenir des relations de bon voisinage avec un artiste qu'il aimait depuis longtemps et qui, enrichi comme lui par son talent, allait bientôt après (1637) épouser la pupille même du maître, Anne Brueghel, la fille de l'ami qu'il avait perdu.

Jusqu'à sa mort, le châtelain de Steen ne manqua pas d'y passer chaque année la belle saison. Il s'y était sans doute fait disposer une pièce où il pouvait peindre et certainement il y travaillait, car, dans une lettre adressée à son élève le sculpteur Faidherbe et datée de Steen, le 17 août 1638, il lui demande de lui envoyer d'Anvers une étude qui lui est nécessaire pour terminer un tableau, étude que Faidherbe doit aller prendre dans son atelier[1]. La contrée environnante fournissait d'ailleurs aussi à Rubens des sujets d'étude fort à son goût. Cette contrée assez riche, mais sans grand caractère, présente une succession de plaines aux molles ondulations, avec des cultures variées, des bois et de vastes horizons. Le peintre, en reproduisant cette simple nature, l'animait de la plénitude de vie qui était en lui, et ces campagnes transformées sous ses pinceaux se remplissaient de lumière et de mouvement. C'est à cette période de son existence qu'il faut rapporter les paysages assez nombreux dans lesquels, sans se préoccuper de ce qu'avaient fait ses devanciers, il essayait de rendre, avec les aspects variés que lui donnaient les saisons, les heures du jour et les jeux de la lumière, le modeste pays où il savait découvrir tant de beautés. Le musée de Munich, encore mieux partagé qu'aucun autre sous ce rapport, possède trois des plus beaux paysages de Rubens. Le tableau des *Vaches*, que de Piles vante avec raison, a fait partie de la collection du duc de Richelieu, et la variété des attitudes autant que la beauté des animaux qui occupent le premier plan de cette composition « persuadent assez, comme le fait observer le critique, qu'ils ont été faits d'après nature avec beaucoup de soin ».

1. Cette lettre fournit une nouvelle preuve de l'esprit d'ordre de Rubens. Il recommande instamment à Faidherbe de bien fermer les portes et de ne rien laisser traîner; puis après s'être informé de bouteilles de vin d'Ay dont l'expédition a dû être faite et qui n'arrivent pas, il ajoute : « Rappelez également à Guillaume le jardinier qu'il doit nous envoyer, en leur temps, des poires de Rosalie et des figues quand il y en aura ou quelque autre chose agréable. » (*Rubensbriefe*, par Ad. Rosenberg. Un volume. Leipzig, Seemann, 1881.)



APRÈS L'ORAGE.

(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Ém. Michel, d'après le tableau de P. P. Rubens.

Mais le paysage que nous reproduisons ici : *Après l'orage,* est le plus important et le plus remarquable des trois [1]. Il nous montre l'été dans toute sa puissance avec ses intenses colorations et la richesse de sa végétation. L'or des moissons contraste vivement sur le vert des prairies dont la pluie vient de raviver l'éclat, et la cime des arbres déjà en pleine lumière se détache en clair sur les nuages assombris où l'arc-en-ciel dessine sa grande courbe. En quelque endroit que se pose le regard, il ne voit que vie et mouvement répandus à foison. Partout l'activité de l'homme se mêle à l'activité féconde de la nature : ici, des chariots qu'on emmène ; plus loin, des gerbes de blé qu'on décharge ; là, des paysans empressés qui se rendent gaiement à l'ouvrage ; au premier plan, un troupeau de vaches [2] buvant dans une mare, et, parmi les roseaux, des canards qui frétillent et barbotent à qui mieux. Et notez que ce ne sont point là des indications sommaires, telles qu'on les attendrait d'un peintre de figures habitué, le plus souvent, à ne considérer le paysage que comme un fond qu'il est permis de simplifier et de sacrifier à plaisir, pour le plus grand profit de ses compositions. C'est, bien au contraire, l'œuvre d'un vrai paysagiste, toujours préoccupé de l'ensemble, il est vrai, mais sachant en rendre l'effet plus saisissant par tous les traits qu'il y ajoute, par l'abondance et le choix des détails qu'il fait concourir à l'impression.

La vivacité, l'entrain de l'exécution dans ces paysages manifestent assez le plaisir que Rubens trouvait à les peindre. C'était là pour lui une occasion de ces renouvellements qu'il savait trouver dans tout changement de travail, car il ne se serait jamais résigné à rester oisif. Il semblait qu'avec l'âge, avec les infirmités, son ardeur et sa fécondité ne fissent que croître. Jamais il ne montra plus de verve, plus de feu, plus d'imagination que dans les productions de ce temps, dans cette *Kermesse* du Louvre ou cette *Crucifixion de saint Pierre* de l'église

1. Une répétition de ce paysage appartient à Sir Richard Wallace ; elle est de dimensions plus grandes mais moins faite. Les colorations y sont plus jaunes, moins variées, et l'exécution nous y a paru moins fine que dans le tableau de Munich.

2. La disproportion de ces vaches, évidemment trop petites, se retrouve pareille dans le paysage de Munich et dans celui de Sir Richard Wallace. Nous l'avons respectée dans notre reproduction.

de ce nom, à Cologne, qui furent ses derniers ouvrages. Cependant les souffrances de la goutte se faisaient de jour en jour sentir plus cruellement. Une atteinte plus forte et plus profonde avertit clairement l'artiste que sa mort était prochaine. Avec le tranquille courage qu'il avait montré toute sa vie, il la vit venir sans effroi. Le 27 mai 1640, fidèle à ces habitudes d'ordre qui avaient gouverné son existence, il régla ses affaires par un testament qui ajoutait quelques dispositions nouvelles à celles qu'il avait déjà prises auparavant. Trois jours après, le 30 mai, à midi, Rubens mourait et, dans les funérailles solennelles qui lui étaient faites, les témoignages non suspects de l'admiration publique se confondaient avec l'expression des regrets de tous ceux qui l'avaient connu.

Avec Rubens l'école flamande perdait plus qu'un chef. Lui mort, elle allait disparaître ; il en avait été la vivante incarnation. Sans doute Rembrandt lui aussi domine de haut l'école hollandaise ; mais à côté de lui et même sans lui, combien d'autres artistes on pourrait citer, qui dans tous les genres auraient assuré à cette école une incontestable originalité ! Issu des entrailles mêmes d'un peuple, l'art de la Hollande, en se créant des voies nouvelles, accusait éloquemment, par ses manifestations multiples, les différences si profondes que la nature, la religion, le régime politique et les mœurs avaient établies entre deux contrées voisines. Dans les Flandres, au contraire, Rubens seul résumait toutes les aspirations de l'art. Bien des causes avaient contribué à former son génie et, malgré l'exceptionnelle richesse de ses qualités natives, son développement n'avait été ni si prompt, ni si spontané qu'on a bien voulu le prétendre. Sans parler du temps qu'il passa chez Tobie Verhaegt, trois ans d'apprentissage chez Van Noort, quatre à l'atelier de Van Veen et plus de huit années consacrées surtout à l'étude des maîtres en Italie, constituaient pour lui une préparation dont bien peu de peintres nous offriraient l'exemple. Ce premier fonds, Rubens ne cessa pas de l'accroître pendant toute son existence. En même temps que par la pratique de la vie, par la lecture et par le commerce avec les meilleurs esprits de son temps, l'homme s'était formé, l'artiste s'était instruit par tous les enseignements que l'étude

directe de la nature combinée avec celle des maîtres pouvait lui fournir.

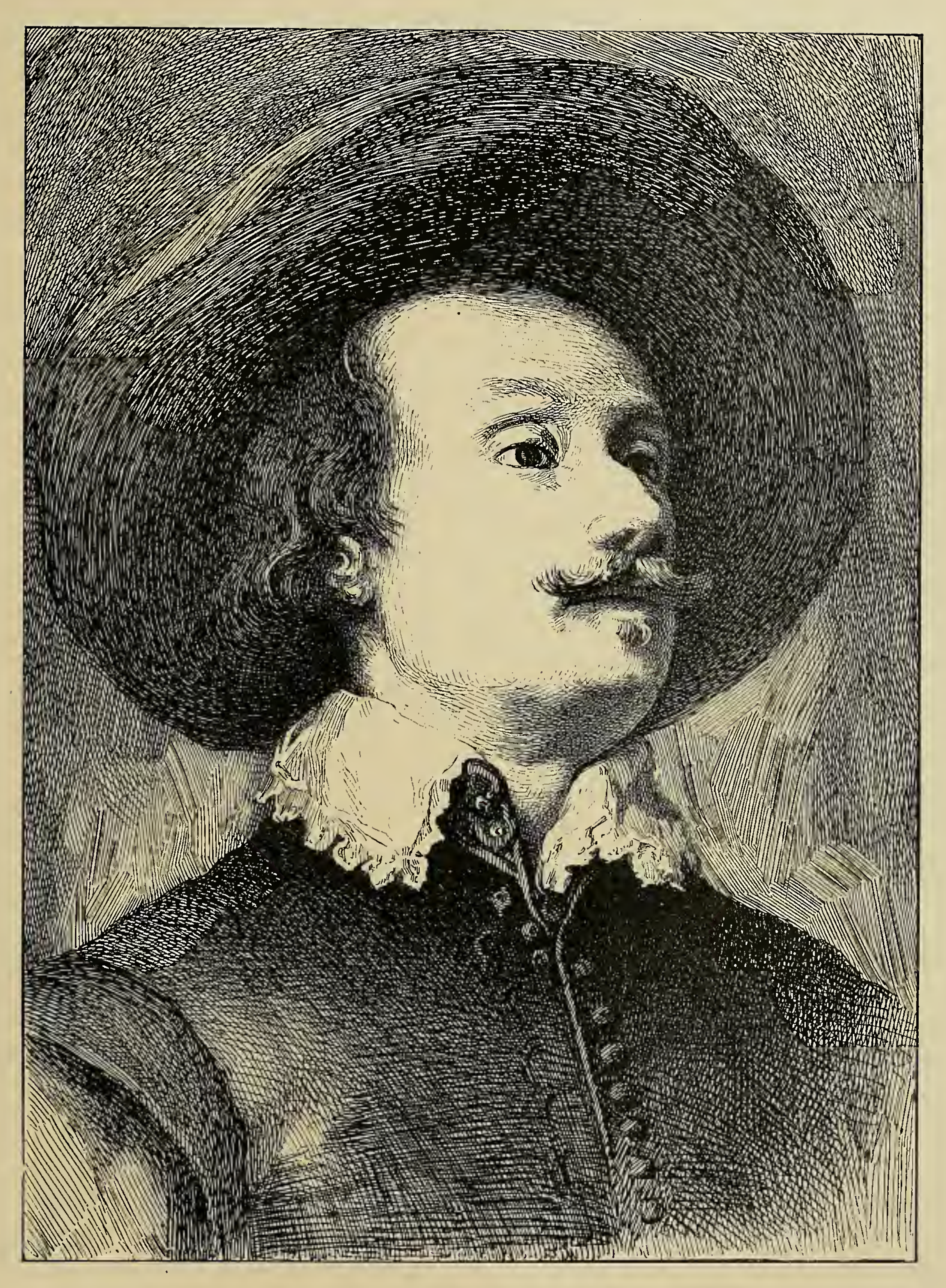
Les dons merveilleux qu'il avait reçus, Rubens les a donc fécondés par son incessant labeur, par cette conduite sage et intelligente d'une vie d'où se trouvèrent exclues toutes les causes de dispersion qui pouvaient entraver sa carrière et pervertir sa vocation. L'honnêteté des mœurs, la régularité des habitudes, la rectitude de la volonté, tout s'accordait pour maintenir en lui cette possession de soi-même, cette clairvoyance et cet équilibre de l'esprit qui font la force et la fécondité des maîtres. Grâce à l'excellence d'une méthode qui décompose le travail et en espace les difficultés, tous ses efforts aboutissaient et marquaient un progrès. De même qu'il avait profité des enseignements les plus opposés et qu'il avait su s'en dégager en restant lui-même, ainsi il traversait les conditions les plus diverses sans perdre son indépendance. Frayant avec les citadins et les paysans, avec les étrangers comme avec ses compatriotes, avec les gens d'église et les politiques, avec les savants et les princes, il avait pu se rendre compte de l'infinie variété des passions et des sentiments humains. Aussi, ces innombrables sujets qui sollicitaient son esprit, il a sa manière à lui de les concevoir et de les rendre. Ce qu'il y fait dominer, c'est l'expression même de la vie, avec tout l'intérêt de ses nuances les plus délicates ou de ses contrastes les plus tranchés. C'est de ce côté que le portait son tempérament, c'est de ce côté encore que le portèrent de plus en plus son éducation, ses goûts, son amour croissant pour la nature. L'éclat de sa couleur, la franchise de son dessin, la netteté de ses intentions répondent toujours à la lucidité de son esprit. Peut-être a-t-il plus de surface que de profondeur ; mais son premier coup d'œil est aussi vif que sûr, et bien vite il découvre la figuration de son idée, il excelle à l'exprimer dans ce qu'elle a de saisissant et de pittoresque. Ses taches, ses défauts, car il en a, ne sont jamais des infirmités ; il pèche plutôt par excès de santé. Il y a chez lui des pléthores de formes et même des intempérances de couleur qui jurent dans certains sujets où, avec plus de choix dans le dessin et plus de sobriété dans les harmonies, il serait plus expressif. Mais il ne

s'embarrasse ni d'une correction abstraite, ni d'une égalité d'allures qui répugneraient à l'impétuosité de sa verve, et, à côté de ses brutalités, de ses grossièretés mêmes, il est capable des inspirations les plus délicates, des élégances les plus hautes, des sensibilités les plus nobles et les plus touchantes. En dépit des incohérences et des traits d'un goût plus que risqué qu'on peut relever dans son œuvre, tout s'y tient, tout y montre une ardeur de produire et un plaisir de peindre, une bonne humeur, une souplesse et une puissance, un génie si personnel enfin qu'avec lui, à Munich surtout, on hésite à faire ses réserves et qu'on ne songe qu'à l'admirer dans l'éclat de sa gloire et la prodigieuse variété de ses aptitudes.

Le plus illustre des élèves de Rubens, celui qui les dépasse tous et qui a su à côté de lui conserver la personnalité de son talent, Van Dyck est dignement représenté à Munich par quarante ouvrages dont plusieurs méritent d'être comptés parmi les meilleurs de son œuvre. Nous ne parlerons guère de ses compositions ; malgré l'importance et la beauté de quelques-unes d'entre elles, Van Dyck ne s'y soutient pas en face de son maître. Ce redoutable voisinage fait trop sentir ce qui lui manque de force et d'originalité. Sans doute, il a ses qualités propres : la délicatesse, un choix plus scrupuleux des formes, un goût plus épuré. Mais si l'on ne remarque pas chez lui les exagérations qui parfois rebutent chez Rubens, il n'a pas non plus ses heureuses audaces, ni son inépuisable fécondité. Il se répète souvent et ses tableaux se ressemblent ; ses habitudes de composition sont un peu banales et ses procédés d'exécution ne varient guère : il ne sait ni se renouveler lui-même, ni renouveler un sujet. On serait injuste cependant si on méconnaissait la valeur de créations telles que le *Sommeil de l'Enfant Jésus* (n° 827), ou cette *Déposition de la croix* (n° 830) qui exhale l'expression d'une douleur si pathétique. La puissante coloration des figures, le beau parti du fond, la franchise d'intonation des têtes de chérubins qui s'enlèvent sur le bleu savoureux du ciel, tout donne à cette œuvre une touchante signification. Si Van Dyck avait, avec plus de suite et plus de décision, insisté sur le rôle qu'il attribue ici

à la couleur, nul doute que par ce côté aussi il se fût montré un artiste vraiment supérieur. Mais nous ne voyons là, à tout prendre, que des œuvres d'ordre moyen, et, à le considérer sous ce rapport, ce n'est pas seulement devant son maître qu'il s'efface, c'est devant lui-même. Comme portraitiste, au contraire, il est tout à fait au premier rang et c'est à côté des plus fameux qu'il convient de le placer. Le musée de Munich suffirait pour consacrer la gloire qu'il s'est acquise sur ce point. Nous y trouvons d'abord une série de douze petites esquisses en grisaille d'après des personnages célèbres de ce temps : la reine Marie de Médicis, la princesse Marguerite de Lorraine, Gustave-Adolphe de Suède, le prince de Carignan, Tilly, Wallenstein, le duc de Neubourg, le comte de Nassau, l'abbé Scaglia, les peintres Palamède et L. van Uden ; suite doublement précieuse, au point de vue de l'art et de l'histoire. On comprend de quelle utilité ces grisailles ont pu être pour l'artiste quand il eut à peindre en grand ces personnages dont les portraits sont aujourd'hui dispersés dans la plupart des galeries de l'Europe. Mais ce ne sont pourtant pas là des ébauches, ce sont des dessins définitifs auxquels il n'y a rien à ajouter sous le rapport de la forme et de l'étude des valeurs. La destination de ces grisailles explique leur fini : c'est d'après elles et dans des dimensions pareilles que Van Dyck lui-même ou, sous ses yeux, Vorsterman et d'autres artistes ont exécuté la collection bien connue de gravures dont le Cabinet des estampes, au rez-de-chaussée de la Pinacothèque, nous offre des épreuves de choix à différents états. Dans ces simples frottis, peints comme des aquarelles avec un ton brun et rehaussés d'un peu de blanc, la science du dessin, le charme d'un faire élégant et facile se manifestent dans tout leur éclat. On voit avec quelle sûreté sont saisis tous les traits qui caractérisent une physionomie, avec quel art ils sont mis en relief.

Mais venons aux peintures : voici d'abord Van Dyck lui-même dans sa première jeunesse ; un teint rose, un visage gracieux, encore imberbe, un peu efféminé, de grands cheveux d'un blond ardent, des doigts longs, effilés, pleins d'adresse, et au cou une chaîne d'or jetée négligemment sur le vêtement noir ; un air d'enfant gâté qui sourit à



PORTRAIT DU PEINTRE P. SNAYERS.

(Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

toutes les séductions de la vie, mais qui ne saura guère se défendre contre elles. A côté, ce sont des grands seigneurs comme le prince de Neubourg, semblable de tout point à la grisaille que nous avons signalée, et le duc Alexandre de Croï avec sa femme. Puis des artistes : F. Snyders, le camarade d'atelier et l'ami du peintre ; Liberti, l'organiste ; le sculpteur Collyns de Nole et sa femme avec sa petite fille ; la tête fine, un peu arrogante d'un peintre de batailles assez médiocre, P. Snayers, élève de S. Vrancx ; puis encore deux bonnes vieilles gens de visage honnête et placide, le peintre Jan de Wael et sa femme. Avec des mérites divers, ce sont là des portraits excellents, comme Van Dyck en a tant peints ; ce ne sont pas encore des chefs-d'œuvre. Le portrait de Ch. Malery, le graveur, est déjà de qualité plus rare. Cette large figure, bien coiffée de cheveux grisonnants, ces yeux un peu voilés dont l'expression est si singulière, la main posée sur le vêtement noir, et le costume lui-même, tout est traité avec une savante simplicité. Le maître est là tout entier ; mais nous avons ici deux œuvres supérieures encore, belles entre toutes, et qu'il faudrait emprunter au musée de Munich si l'on avait à former une collection des chefs-d'œuvre qu'a produits l'art du portrait. C'est un admirable couple que ce bourgmestre d'Anvers et sa femme, tous deux habillés de noir, avenants, bien pris, pleins d'élégance et de distinction. L'homme avec son regard loyal et ferme, son front découvert et sa physionomie intelligente, est debout, et montre du doigt sa femme. Quelle grâce chez celle-ci ! quel charme dans tous ses traits, quelle douceur dans ce regard où brille la bonté d'une âme tendre et pure ! Une collerette bordée de guipure légère encadre délicieusement son noble visage, et deux mains de reine dessinent leur forme aristocratique sur le noir coloré de la robe. Aucune manière, aucune pose ; des attitudes d'un naturel parfait. Pas d'ornements non plus ; un fond d'architecture sévère, à peine un bout de ciel et un coin d'horizon d'un bleu verdâtre ; et, avec cette simplicité toute nue, une impression de grandeur qui vous arrête et vous captive. Il faut un effort de l'esprit pour penser à l'exécution de cette peinture, tant cet art semble facile, tant il montre d'abandon et de naturelle aisance. Ce n'est que par

réflexion qu'on songe à admirer le lumineux éclat des chairs, la délicatesse des demi-teintes, la beauté des intonations, la justesse du modelé, la sobriété des détails et leur parfaite subordination, le tact exquis de ce qu'il faut dire et de ce qu'il faut omettre, ce faire qui semble impersonnel et qui cependant n'appartient qu'à Van Dyck, et, par-dessus tout, cette interprétation de la figure humaine qui mêle à la beauté visible je ne sais quel reflet de la beauté morale qui s'y ajoute et l'achève.

Le talent précoce de Van Dyck et sa vie un peu nomade l'avaient préservé de cette influence dominatrice que Rubens devait exercer sur ses autres élèves, influence que sa bonté envers eux non moins que son génie expliquent facilement. Ces derniers, absorbés par l'active collaboration qu'ils lui prêtaient, avaient le plus souvent renoncé à toute initiative personnelle, et les œuvres produites dans les rares loisirs que cette collaboration leur laissait semblent des réminiscences ou de pâles reflets des œuvres du maître. Ce n'étaient pas seulement des peintres, d'ailleurs, c'étaient aussi des architectes et des sculpteurs qui aspiraient à obtenir ses leçons et à suivre docilement sa direction. Une pléiade de graveurs formés à son école avaient appris de lui à interpréter ses créations avec une fidélité étonnante. Malgré la liberté apparente et la simplicité extrême de leur pratique, ils savaient en faire ressortir les beautés et ils arrivaient à rendre l'aspect même de sa prodigieuse exécution. A l'exemple de Titien, Rubens ne dédaignait pas de dessiner lui-même, à grands traits, celles de ses compositions qui devaient être reproduites par la gravure sur bois, et les planches aux tailles hardies, signées du nom de Christophe Jeghers, dont on peut voir les belles épreuves exposées au Cabinet des estampes de Munich, sont des modèles accomplis de travail large et expressif.

En dehors même du cercle de ses nombreux élèves, le double prestige de son génie et de sa bonté assurait à Rubens un ascendant irrésistible sur tous les artistes de son pays. Il était l'ami de la plupart d'entre eux et, loin de les dénigrer, il vantait en toute occasion leur talent. Nous avons vu les relations étroites qu'il avait entretenues avec J. Brueghel, la déférence affectueuse qu'il témoignait à ce peintre

habile dont les vingt-cinq tableaux de la Pinacothèque, — ils forment une suite à peu près ininterrompue de 1598 à 1621 (nos 680 à 705), — permettent d'apprécier toute la finesse, la variété et le charme précieux de la facture. Mais à côté de Brueghel, de quelques années seulement plus âgé que Rubens, les contemporains du maître et notamment ses compagnons à l'atelier de Van Noort, Hendrick van Balen, Jordaens et, avec eux, Snyders, élève de Van Balen, nous montrent, au musée même de Munich, l'action indéniable qu'il avait eue sur eux. Dans les quatre *Saisons* (nos 708 à 711) et dans cinq autres tableaux que possède ce musée (nos 712 à 716), Van Balen a été également le collaborateur de Brueghel, mais les figures de nymphes ou de déesses qu'il a introduites dans ces diverses compositions semblent des copies molles et affadies de celles de son ancien condisciple et permettent de mesurer la distance qui les sépare.

Le talent de Jordaens, plus mâle, plus vigoureux, est aussi plus personnel. Dans quelques-uns de ses trop rares portraits, avec des qualités bien différentes, il égale Van Dyck. Mais dans ses tableaux inspirés par la fable ou par les livres saints, il manque un peu de délicatesse. En exagérant la force d'un naturalisme parfois excessif chez Rubens lui-même, il verse dans la grossièreté. Ses goûts sont assez vulgaires et, ainsi qu'on peut le constater dans un sujet qu'il a souvent traité et qui a pour titre un ancien proverbe flamand : *Quand les vieux chantent les jeunes sifflent* (n° 814), il se complaît aux gros rires, aux étalages de chair et de mangeaille. Lorsqu'on le voit reproduire dans des dimensions aussi amplifiées des plaisanteries sur lesquelles il appuie lourdement alors qu'il conviendrait de glisser et de se faire comprendre à demi-mot, on oublie presque que Jordaens est un exécutant d'une bravoure magistrale et qu'on peut admirer, dans le *Satyre et sa famille* (n° 813), par exemple, des morceaux enlevés avec une verve et une sûreté singulières. Mais cet art n'a jamais des visées bien nobles; il gagnerait à se renfermer dans des proportions plus restreintes et quand il veut, en se haussant, toucher aux sujets religieux, il a presque l'air de les profaner.

C'est encore à Rubens que Snyders devait de s'être affranchi de la

stricte copie de la nature inanimée à laquelle longtemps il s'était borné et où d'ailleurs il excellait, ainsi que plusieurs tableaux du musée de Munich et entre autres l'*Intérieur de cuisine* (n° 955) suffiraient à le démontrer. Mais, enhardi par des conseils dont il avait reconnu la justesse, il avait peu à peu abordé l'expression de la vie et du mouvement chez les animaux. Dans cette seconde manière, plus libre et plus dramatique, la *Lionne égorgeant un sanglier* (n° 956) et surtout les *Deux lionceaux s'élançant sur un chevreuil* (n° 957), méritent d'être comptés parmi ses tableaux les plus remarquables. Jamais, croyons-nous, Snyders n'a peint d'une manière aussi saisissante l'allure menaçante de ces fauves, l'impétuosité de leurs appétits, la flamme de leurs yeux, les sinistres froncements de leur visage et la force de leurs élans. On sent que le maître a passé par là et que c'est à lui qu'il faut reporter, sinon l'honneur des œuvres elles-mêmes, ainsi que certains critiques ont voulu le faire, du moins les enseignements qui les ont produites.

G. de Crayer nous fournirait, au besoin, une nouvelle preuve des séductions que l'éclat du génie de Rubens faisait rayonner autour de lui. Après avoir, à ses débuts, fait preuve d'un sentiment personnel un peu timide, mais sincère et quelquefois touchant, Crayer finissait, lui aussi, par subir tout à fait cet ascendant. Le *Triomphe de la Vierge* (n° 869), daté de 1646, relève directement de Rubens. Malgré l'habileté avec laquelle a été mené cet immense tableau, on sent, en effet, que l'audace apparente du peintre n'a rien de spontané et que l'entrain dont il fait ici parade n'est qu'artificiel et emprunté.

On le voit, nous avions cru pouvoir prendre congé de Rubens et, à chaque pas, nous le retrouvons sur notre chemin. Parler de ses élèves, c'est encore parler de lui ; étudier ses contemporains, c'est montrer chez eux son influence ; enfin, parmi ses successeurs, un artiste qu'il honora de sa bienveillante amitié mérite seul que nous nous arrêtions à lui. Les œuvres de D. Teniers que possède la Pinacothèque sont d'ailleurs assez nombreuses (par suite d'échanges ou d'emprunts faits à d'autres collections bavaroises on n'en compte pas aujourd'hui moins de vingt-sept) et assez variées pour nous permettre d'y étudier son talent sous toutes ses faces.

Nous nous bornerons à mentionner ses tentatives, — toujours assez malencontreuses, — de tableaux religieux, cet épisode de *Loth avec ses filles* (n° 917 du catalogue), par exemple, qu'il a travesti de la manière la plus grotesque, et quant à l'*Enfant prodigue* (n° 918), un sujet qu'il a souvent traité, nous devons nous contenter d'y voir un jeune gars flamand occupé à dissiper son bien en compagnie de beautés dont les types et les costumes n'ont absolument rien de commun avec la parabole de l'Évangile. Quatre tableaux d'un caractère tout différent se rapportent à un genre fort à la mode à cette époque et dont un grand nombre de musées possèdent des exemplaires. Il s'agit de ces vues de galeries imaginaires ou copiées d'après la réalité, dans lesquelles les amateurs de ce temps prenaient plaisir à trouver réunis et groupés avec goût des objets d'art ornant l'atelier d'un peintre ou le cabinet d'un curieux. Tantôt plusieurs artistes collaboraient à cet ensemble dans lequel chacun d'eux, suivant la spécialité où il excellait, donnait ainsi un échantillon de son talent, tandis que d'autres de ses confrères devaient peindre l'architecture ou les portraits des personnages placés dans cette composition. Tantôt, au contraire, un seul peintre s'appliquait à imiter de son mieux les originaux qu'il avait sous les yeux et trouvait ainsi l'occasion de manifester la souplesse de son talent. Un tel programme était bien fait pour tenter Teniers et, sûr comme il l'était de ses moyens d'exécution, il avait tout ce qu'il fallait pour s'en tirer à son honneur. Mais, quel que fût son désir de copier exactement les œuvres d'autrui, son habileté même devait le trahir, et, s'il reproduit fidèlement les traits généraux et l'aspect de ces œuvres, il se fait bien vite reconnaître à cette touche spirituelle qui est comme sa signature. Un autre intérêt d'ailleurs s'attache à ces quatre tableaux de la Pinacothèque. Tous sont des vues d'une des collections les plus célèbres formées au commencement du XVIIe siècle, celle de l'archiduc Léopold-Guillaume, qui, devenu dès 1647 le protecteur de Teniers, le nommait son peintre particulier et le conservateur de la galerie qu'il avait formée et dont les richesses furent partagées plus tard entre les musées de Madrid et de Florence et le Belvédère de Vienne, qui, d'après l'inventaire dressé



David Teniers pinx. Wilh. Rohr sc.

INTÉRIEUR DE CABARET

en 1659, en possède encore aujourd'hui le plus grand nombre [1].

La *Foire de Santa Maria dell' Imprunata,* qui se trouve également à la Pinacothèque, est certainement le plus grand des tableaux que Teniers a peints, mais il est loin d'être le meilleur. Ses défauts sautent aux yeux les moins exercés. Peu habitué à ces dimensions (2^{m},65 sur 3^{m},95), l'artiste se sent mal à l'aise. Pour meubler cette vaste toile, il croit nécessaire d'y accumuler une infinité d'épisodes dont la confusion nuit singulièrement à l'aspect de l'ensemble. L'artifice trop peu déguisé d'une ombre opaque qui découpe en manière de repoussoir le premier plan est assez grossier, et l'exécution mince et grêle ne s'accorde nullement avec les proportions de cet ouvrage. A la décharge du peintre, il convient de dire que c'était là, sans doute, une commande qui lui était faite et que le paysage et les éléments mêmes de la composition ont été copiés dans la célèbre planche de Callot connue sous le nom de *Foire de Florence*. Chez aucun des biographes de Teniers, d'ailleurs, nous ne trouvons la trace d'un séjour ou d'un voyage fait par lui en Italie. Si dans quelques-uns de ses tableaux certains détails pittoresques semblent empruntés à la nature de ce pays, ce sont probablement les dessins ou les gravures qu'en a rapportés son père, qui lui ont fourni ces indications. Bien mieux que ses contemporains, il résiste à cet engouement pour l'Italie qui alors était général, et, quand par hasard il y cède, il ne prétend pas vous faire illusion. Toujours ses personnages restent bien flamands, et dans la charmante *Pêche,* qu'on a pu admirer naguère à Paris, à l'Exposition du Palais-Bourbon, ce sont des matelots et des poissonniers d'Anvers qui, en vue du château Saint-Ange, débitent leur marchandise sur les berges du Tibre.

Parmi les autres tableaux de Teniers que possède le musée de Munich, plusieurs, sans atteindre les dimensions de la *Foire de Santa*

1. C'est bien de la galerie de Léopold-Guillaume qu'il s'agit ici et non — comme le dit le catalogue de la Pinacothèque — de celle de l'archiduc Albert d'Autriche, qui fut le protecteur de Rubens. L'un des tableaux représentés par Teniers, la *Madone aux cerises*, du Titien, appartenant au Musée de Vienne (n° 1290), figure, en effet, sous le n° 161, dans l'inventaire de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume. Il existe des répétitions ou des variantes de vues de cette dernière collection au musée de Bruxelles et à Blenheim, chez la duchesse de Marlborough.

Maria, dépassent cependant les proportions habituelles de ses ouvrages. Ce sont du moins les sujets favoris du maître que nous retrouvons dans le *Corps de garde* (n° 916), la *Noce de paysans* (n° 905), ainsi que dans l'*Auberge* et le *Cabaret flamand*. (N°s 902, 903.) Mais à ces compositions, qui, pour lui, sont de grande taille, nous préférons de beaucoup ses petits tableaux. Comme ces parfums subtils qui ne se conservent qu'enfermés dans des vases minimes, Teniers, pour montrer tout ce qu'il vaut, a besoin de se sentir à l'étroit. Sauf peut-être la *Grande Kermesse* de Bruxelles et surtout les *Arquebusiers* de l'Ermitage qui, par la simplicité d'aspect et la largeur du parti, sont des chefs-d'œuvre, généralement il perd, en s'étalant sur de larges surfaces, ses meilleures qualités. Plus diaprées, ses colorations deviennent moins savoureuses et plus sèches, elles manquent d'harmonie et, bien qu'encombrées, ses compositions paraissent vides. Mais quand, dans un cadre plus restreint, l'artiste s'abandonne à sa fantaisie et qu'il choisit ses données, il est, en ses bons jours, tout à fait inimitable.

Ce vieux fonds de gaieté flamande qui, chez J. Bosch et Pierre Brueghel, s'alliait parfois à une verve un peu cynique et à des grossièretés trop accusées, Teniers en a conservé l'entrain ; mais on sent en lui l'homme d'une société plus polie, un esprit plus cultivé, un talent plus affiné. Voyez plutôt ces singes et ces chats virtuoses (n° 920) qui, avec un sérieux comique, exécutent gravement leur partie dans un concert improvisé, et ces autres singes qui savourent en connaisseurs le plaisir de fumer et de boire dans l'estaminet où ils sont réunis (n° 921), ou bien ces derniers encore qui, masqués et rangés autour d'une table, se disposent à faire honneur au souper délicat que leur apprêtent des marmitons à quatre pattes. (N° 922.) Avec quelle piquante finesse l'artiste, tout en respectant les allures et le masque de ces animaux, a su leur donner en même temps des attitudes et des physionomies humaines et nous offrir ainsi l'image fidèle, mais peu flatteuse, de grimaces et de poses dont ils partagent avec nous le privilège ! Teniers sur ce point est le véritable précurseur de Chardin et de Decamps ; mais, présentées avec plus de bonhomie et de conviction, ses charges semblent encore plus plaisantes que les leurs. Dans cet

ordre d'idées on est étonné de ne pas rencontrer à Munich une de ces nombreuses *Tentations de saint Antoine* dans lesquelles si souvent il s'est amusé à entasser avec une inépuisable diversité d'invention des monstres de formes bizarres et saugrenues. Un *Sabbat de sorcières* (n° 919) nous dédommage de cette lacune et, parmi les apparitions fantastiques auxquelles ce sabbat sert de prétexte, vous trouverez là un certain poisson si étrange et d'une drôlerie si désopilante qu'il mérite de prendre place parmi les plus mirifiques créations de cette ménagerie démoniaque dont le peintre a multiplié les types.

Cependant, malgré le brio et la belle humeur dont il fait preuve en de pareils sujets, Teniers est encore supérieur dans ces données familières dont ses buveurs ou ses fumeurs, ses racleurs de violon, ses apothicaires ou ses opérateurs de village sont les héros ordinaires. C'est à ce personnel peu choisi de lourdauds en gaieté, de commères trapues, de patients effarés, d'ivrognes excités ou mélancoliques qu'à force de talent il parvient à nous intéresser. On dirait qu'il tient à nous prouver que l'art peut s'accommoder de ces riens et que, même avec les éléments les plus insignifiants, quand il arrive à cette excellence, il mérite de fixer notre attention. Les trois tableaux dont les gravures de M. Rohr offrent à nos lecteurs la fidèle reproduction montrent le peu qu'il faut à Teniers pour faire une œuvre vivante et accomplie dans son genre. Le plus simple des trois : *les Fumeurs* (n° 913), nous fournit, par sa simplicité même, l'exemple le plus concluant à cet égard. Ces trois paysans réunis dans un misérable taudis n'appartiennent pas à un monde bien relevé. L'un d'eux, un jeune et vigoureux gaillard, a quitté sa veste pour se mettre plus à l'aise et, tenant d'une main la pipe qu'il allume, de l'autre un pot de bière qu'il vient de vider, il se carre sur sa chaise rustique avec la désinvolture d'un homme qui a le gousset garni. Un pauvre diable, assis à côté de lui, le contemple d'un œil envieux et, penché au-dessus d'un pot de terre contenant quelques charbons ardents, il cherche à réchauffer ses mains. Un peu en arrière, un troisième compagnon plus âgé, la tête dans ses épaules, bourre précieusement dans sa pipe la mince pincée de tabac à laquelle il est réduit, avec le geste précautionneux

du pauvre qui sait le prix des choses et s'entend à faire durer ses petits plaisirs. Le réduit est des plus modestes, mais entre gens qui se conviennent on y peut passer à l'abri quelques heures de flânerie qui coupent la longueur des journées. Ce bouge infime, son mobilier, les vêtements des personnages, leur tournure, leurs expressions, tout cela est dans un parfait accord et tout cela a été indiqué par Teniers avec cette vivacité spirituelle et cette piquante précision dont son pinceau a le secret, avec ces ombres colorées et transparentes sur lesquelles il sait, d'une seule touche, caractériser la forme et la nature même des objets par des rehauts lumineux qu'il applique si crânement, toujours au bon endroit.

L'âge ne devait pas amoindrir chez lui cette habileté, et il est touchant de voir à quel point elle était restée entière dans un des petits tableaux de Munich qu'il a signé et daté de 1680 — il avait alors soixante-dix ans — et qui offre d'ailleurs pour nous cet intérêt que l'artiste s'y est représenté lui-même sous les traits d'un alchimiste, assis à une table, entouré de fioles et de cornues dans lesquelles trois aides du vieillard se livrent, au fond de son laboratoire, à de mystérieuses préparations. Mais Teniers, pour battre monnaie, n'avait pas besoin de recourir à des procédés d'une efficacité aussi douteuse ; il eût pu, comme le faisait Rubens lorsqu'on lui proposait d'acquérir un pareil secret, répondre que depuis longtemps il le possédait et qu'à son gré il faisait de l'or avec ses pinceaux. En dépit des légendes qui ont eu cours à cet égard, il n'avait jamais connu la misère. De bonne heure son talent, ses relations, lui assurèrent les protections les plus hautes et les plus utiles. Ainsi que l'archiduc Léopold, don Juan d'Autriche, Philippe IV et la reine Christine lui donnaient des témoignages réitérés de leur sympathie, et il avait peine à suffire à toutes les commandes qui lui étaient adressées. Comme il produisait facilement et beaucoup, il avait bientôt acquis l'aisance, puis la richesse. Son mariage avec Anne Brueghel, la pupille de Rubens, l'avait mis en intimité plus étroite avec l'illustre maître qui, depuis longtemps, lui témoignait une vive affection. Teniers, nous l'avons dit, était même devenu son voisin par l'acquisition du petit domaine des *Trois Tours,*

David Teniers pinx. Wilh Rohr sc

FUMEURS

(Pinacothèque de Munich)

situé au village de Perck, non loin de Steen. C'est dans la campagne environnante, qu'à l'exemple de Rubens, il prenait plaisir à chercher les motifs des paysages assez nombreux qu'il peignit à cette époque. On y remarque un sentiment de la nature plus sincère et plus personnel que chez la plupart des Flamands, ses contemporains. Ces ciels clairs et animés, où flottent gaiement quelques nuages légers traversés par le soleil, ces cours d'eau qui s'enfoncent sous d'épais ombrages, ces chaumières à demi cachées dans les vergers que domine la flèche d'un modeste clocher, et quelquefois aussi — comme dans un des tableaux de la Pinacothèque (n° 923) — la silhouette imposante des trois tours qui donnaient leur nom à son château ; tous ces horizons familiers, on voit que Teniers les a retracés avec amour. Il en a pénétré et su exprimer l'intime poésie, sans tomber dans ces partis pris décoratifs qui rendent un peu monotones les paysages dont, à ce moment, Jacques d'Arthois et après lui Huysmans, son élève, trouvèrent les motifs dans la même contrée.

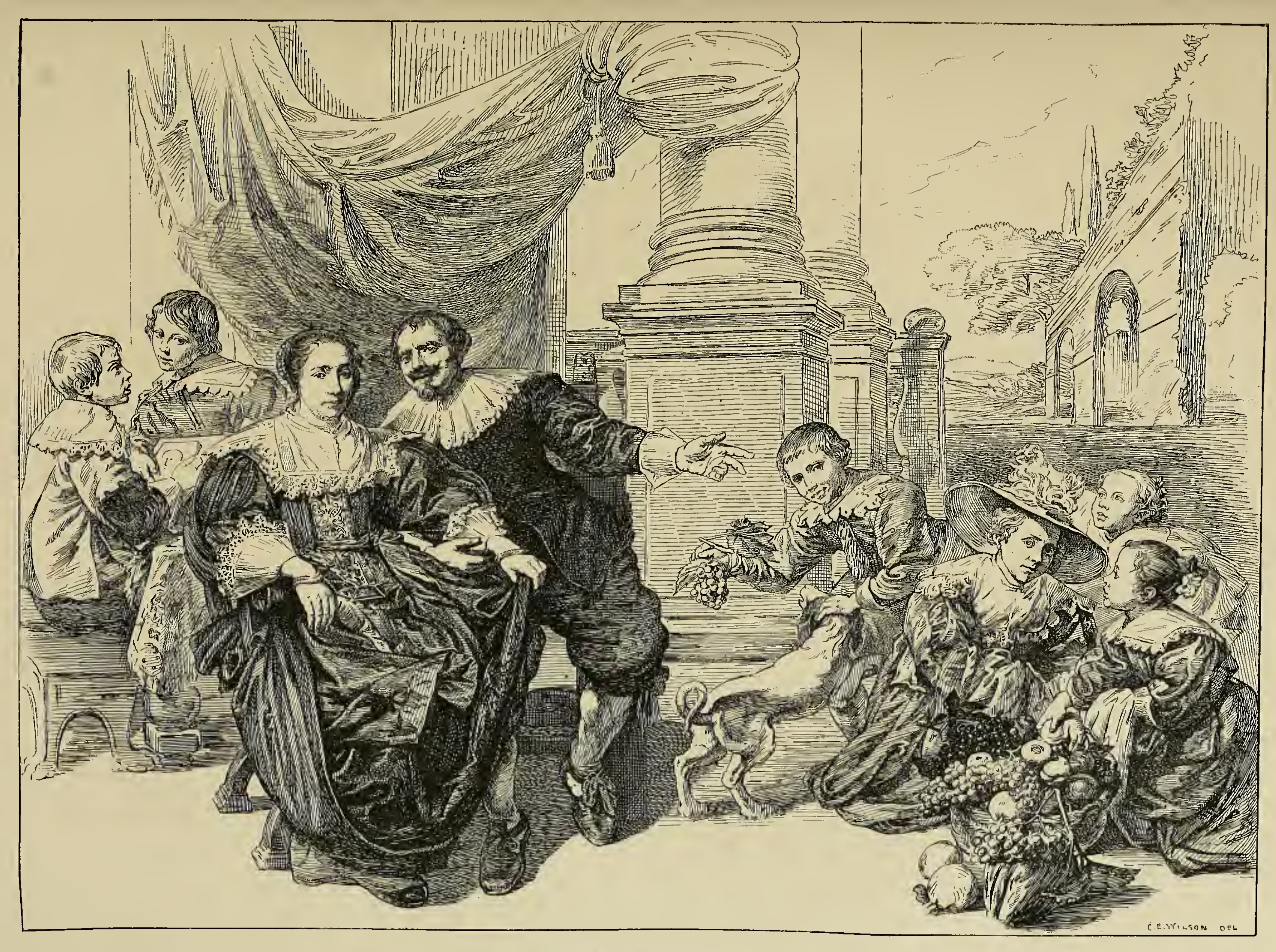
Avenant et hospitalier, le châtelain de Perck était recherché de tous et il avait fait de sa résidence favorite le rendez-vous d'une société intelligente et choisie. Après la mort d'Anne Brueghel, il avait, en 1656, épousé en secondes noces une demoiselle de noble famille, Isabelle de Fren, fille d'un secrétaire du conseil de Brabant et filleule de l'Infante Isabelle. Ce mariage, son titre de châtelain et peut-être aussi le commerce que depuis longtemps il entretenait avec les princes, avaient-ils excité la vanité de Teniers et ravivé chez lui des prétentions déjà anciennes? L'insistance avec laquelle, par deux fois au moins, à plusieurs années d'intervalle, il sollicita l'anoblissement semble le prouver. Admis à la cour, recevant chez lui les plus grands seigneurs, il pouvait se croire sûr d'obtenir facilement cette faveur. Une apostille jointe à sa requête, qu'on a découverte dans les archives du royaume, concluait à la faire accepter sous la condition expresse qu'il ne lui serait plus permis d'exercer publiquement sa profession. Teniers l'avait-il entendu ainsi? Mis en demeure d'opter entre son art et ce titre auquel il aspirait, quel eût été son choix? L'embarras d'une décision à prendre à cet égard lui fut épargné et aucune suite ne fut donnée à

sa demande. Il put donc continuer à peindre, et il fallut bien se résigner à demeurer roturier. L'*Alchimiste* de la Pinacothèque nous prouve que, parvenu à la vieillesse, il trouvait encore son plaisir et certainement aussi son profit à cet art qui avait fait sa célébrité et sa fortune. Mais ses prétentions nobiliaires lui tenaient sans doute au cœur, car, à la mort de sa seconde femme, pour se dédommager de n'avoir pu joindre à son nom le titre qu'il avait rêvé, il faisait graver sur sa pierre tombale, dans l'église de Perck, le blason qu'à tort ou à raison il s'était attribué, comme étant celui de sa famille. Lui-même mourait peu de temps après à Bruxelles, le 25 avril 1690, à l'âge de quatre-vingts ans.

Avant Teniers, deux contemporains de Rubens, à raison de la situation intermédiaire qu'ils occupent entre l'école flamande et l'école hollandaise, nous offrent, au musée de Munich, une transition naturelle pour passer de l'une à l'autre de ces écoles. Nous voulons parler de Frans Hals et d'Adrien Brauwer. Le premier est né à Anvers, il est vrai, mais il appartenait à une famille hollandaise et c'est à Harlem, berceau de cette famille, qu'il devait revenir dès sa jeunesse pour y vivre et y mourir. Quant à Brauwer qui fut, on le sait, élève de Hals, on ignore le lieu de sa naissance et si, comme il est probable, c'est à Oudenarde qu'il faut le placer plutôt qu'à Harlem, la solution de ce problème est encore à trouver, malgré les études consciencieuses et récentes dont cet artiste a été l'objet.

Hals ne compte à la Pinacothèque qu'un seul tableau; mais, s'il est en effet de lui, il mérite d'être cité parmi les plus importants de son œuvre. Il s'agit du grand *Portrait de famille* (n° 359) sur lequel un critique, qui par sa verve chaleureuse et par la passion qu'il professait pour les maîtres hollandais a le plus puissamment contribué à les remettre en honneur, Bürger, attira le premier l'attention. Dans un travail sur Hals[1], il signalait ce tableau « comme un prodige de peinture ». Il est vrai qu'il n'avait pu l'examiner à loisir, la toile étant alors accrochée à une trop grande hauteur. Depuis, l'œuvre descendue

1. Inséré dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XXIV, page 442).



PORTRAIT DE FAMILLE.

Attribué à Frans Hals. (Pinacothèque de Munich.) — Dessin de Charles E. Wilson.

en belle place, sous l'œil du spectateur, justifie pleinement le jugement que Bürger en avait porté. Certes il a tout à fait bon air ce couple hollandais entouré de sa jeune famille, six enfants groupés dans les attitudes les plus variées; les quatre plus petits, à droite, en train de piller une corbeille de beaux fruits et, de l'autre côté, les deux aînés occupés à dessiner. Assis auprès de sa femme et lui donnant la main, le mari, d'un geste familier, lui montre avec une certaine satisfaction toute cette couvée joyeuse, épanouie, habillée d'étoffes aux couleurs claires dont les nuances — gris perle, violet clair, abricot et bleu d'azur — s'harmonisent délicieusement entre elles. Quant aux deux époux, très richement parés aussi, leur costume a le luxe solide et peu voyant qui convient à leur âge, des vêtements noirs — soie, velours et satin — dont les tissus variés contrastent entre eux. Le corsage de la femme est brodé d'or et le bas de sa jupe, dépassant la robe, tranche par son rouge vif sur le noir des vêtements. Les manches et les collerettes des deux personnages sont d'un blanc atténué qui accompagne merveilleusement les chairs, et le modelé des visages et des mains est établi avec une largeur et une sûreté magistrales. La composition s'encadre dans un portique d'une architecture très simple auquel est accroché un grand rideau violet foncé à franges d'or. Un ciel gris légèrement teinté de jaune, un coin de jardin avec de vertes charmilles et l'horizon d'un bleu intense complètent ce tableau.

Une masse centrale, formée par le noir des costumes et le clair des carnations; de part et d'autre, deux masses inégales, brillantes, diaprées de tons légers et variés, mais très unies comme valeurs, et tout autour de grands repos pour faire valoir la richesse des colorations concentrée sur les figures, tel est, en gros, le parti. L'aspect de l'ensemble est aussi simple que puissant. Comme les gris neutres y dominent, ils donnent tout leur prix aux accents vigoureux, aussi bien qu'aux notes tendres et délicates. Les vibrations s'équilibrent avec un art accompli et l'harmonie générale qui en résulte est d'une élégance exquise. Ajoutez à ces qualités du coloriste la liberté, l'entrain, la facilité irréprochable d'une facture toujours appropriée aux objets, la justesse parfaite des attitudes et des gestes, un travail réglé mais

plein de souplesse et de vie, et vous n'aurez encore qu'une bien faible idée de tout le talent qui paraît ici.

L'œuvre est donc à la fois excellente et capitale; mais Hals en est-il réellement l'auteur? Bien qu'elle ait pour elle le bénéfice du temps — puisque le tableau qui provient de la galerie électorale de Munich était porté sous son nom dans les plus anciens inventaires — et qu'elle ait été admise par Waagen et par d'autres critiques, cette attribution a été récemment contestée. Il est vrai que les désignations proposées pour la remplacer manifestent de telles divergences d'appréciation qu'entre elles le doute reste permis. Tandis que M. Max Rooses mettait en avant le nom de Cornelis de Vos et M. Bredius celui de J. Verspronck, M. Otto Mündler et M. W. Bode croyaient pouvoir reconnaître la manière de Martin Pépyn[1]. Sans discuter ces diverses hypothèses, on comprend le parti auquel le directeur actuel du musée de Munich s'est arrêté dans la dernière édition du catalogue où, tout en exposant les différentes opinions qui se sont produites à cet égard, il a maintenu cependant l'attribution à Frans Hals. Outre l'ancienneté de cette attribution, qui est déjà par elle-même une présomption, il nous semble que l'exécution de ce bel ouvrage s'accorde assez avec celle d'autres œuvres du maître, notamment avec celle du portrait de Hals et de sa femme au musée d'Amsterdam, portrait dont le fond de paysage rappelle aussi celui du tableau de Munich. Cette facture soigneuse et posée, nous en retrouvons la trace pendant les années de jeunesse ou même de maturité de Hals, alors même que sa touche affecte, dans d'autres tableaux signés et datés, une désinvolture et une crânerie qui parfois vont jusqu'à la témérité. Mais, pour être plus contenue, sa virtuosité n'est pas ici moins réelle, et la sûreté du dessin, égale à la franchise des intonations, prouve en tous cas l'excellence de l'auteur de ce *Portrait de famille,* quel qu'il soit.

Deux objections cependant nous paraissent pouvoir être faites au sujet de la paternité de Hals et, bien qu'elles portent sur des détails

1. Après l'examen attentif que nous avons fait, à ce propos, des œuvres de ce peintre, à Anvers et à Bruxelles, nous avouons n'avoir été aucunement frappé de cette ressemblance, et, à notre connaissance du moins, Martin Pépyn n'a jamais produit d'œuvre de cette valeur.

secondaires, elles ont leur importance. En revoyant à plusieurs années d'intervalle et en étudiant avec un soin plus minutieux le tableau de la Pinacothèque, nous avons été frappé de la ressemblance formelle que les fruits contenus dans la corbeille placée au premier plan, à droite, offrent avec ceux de la *Ronde d'enfants* (n° 728) et de la *Marche du vieux Silène* (n° 754) de Rubens, exposées dans une des salles voisines. De plus, le petit chien tacheté de jaune se retrouve exactement pareil, — même pose, même couleur du poil et même exécution — dans le portrait de la duchesse de Croï (n° 842) par Van Dyck que possède également la galerie de Munich. Or, ces fruits et ce chien, c'est certainement Snyders qui les a peints pour Rubens et pour Van Dyck, et il semble aussi que c'est lui qui les a peints dans le grand *Portrait de famille* attribué à Hals. Si l'observation est exacte, l'œuvre en question serait donc flamande, et l'attribution proposée par M. Max Rooses et déjà vaguement indiquée par Bürger paraîtrait la plus probable, car, parmi les noms des portraitistes alors en vue, celui de Cornelis de Vos mériterait seul qu'on s'y arrêtât, à raison de son remarquable talent. Il fournirait d'ailleurs une explication fort naturelle de la collaboration de Snyders, qui était le beau-frère de De Vos et qui souvent a peint des accessoires dans ses portraits. Mais, en présence des allégations contradictoires produites à cet égard, une affirmation tranchée ne serait-elle pas hasardeuse, et n'y a-t-il pas lieu cette fois encore, après avoir apporté dans l'examen de ce problème des éléments d'information dont on n'avait peut-être pas jusqu'ici suffisamment tenu compte, de conclure bien modestement par un point d'interrogation ?

Nous n'éprouverons pas d'hésitations pareilles avec Brauwer et les dix-sept tableaux de lui qui appartiennent à la Pinacothèque (nos 879 à 896) forment la réunion la plus remarquable et la plus complète qui existe des œuvres d'un artiste pour lequel Rubens et Rembrandt, ses contemporains, professaient une admiration bien légitime. Élève de Hals, Brauwer nous montre dans son exécution quelques-unes des meilleures qualités de son maître, particulièrement cette touche spirituelle, décidée, d'une sûreté si magistrale dans son apparent



Adriaan Brauwer pinx. W. Rohr sc

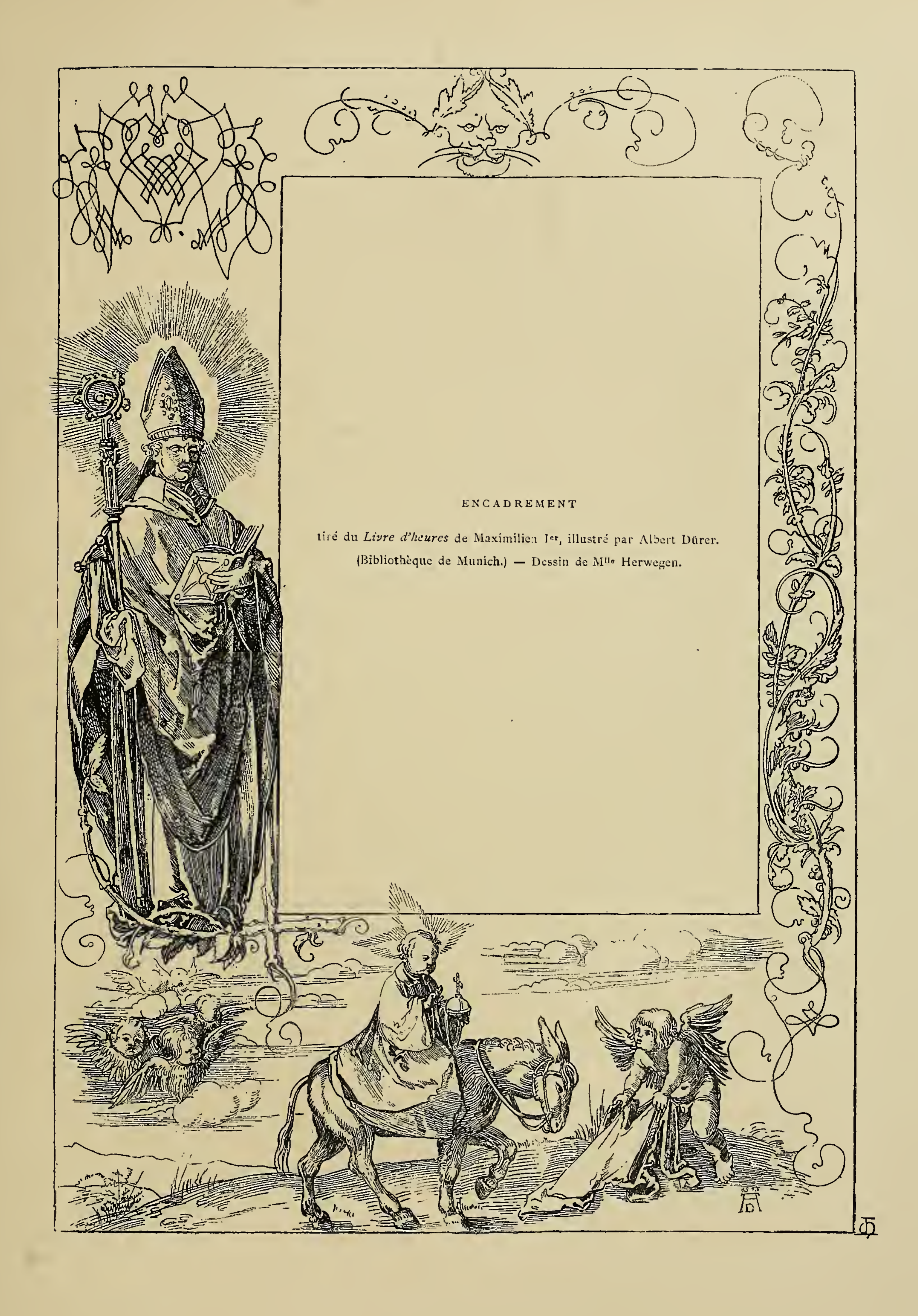
LA PARTIE DE CARTES

(Pinacothèque de Munich)

abandon. Malheureusement Brauwer, trop fidèle imitateur de Hals sur ce point, lui empruntait aussi ses goûts de dissipation et ses habitudes peu correctes. Comme lui, il hantait les tavernes et les mauvais lieux et, après avoir eu plus d'une fois maille à partir avec la justice, comme lui encore il devait mourir insolvable. Mais jusque dans les bouges où il nous introduit et qui presque toujours lui ont fourni les données de ses tableaux, le peintre garde l'élégance de sa facture, son dessin vivant et expressif, l'exquise délicatesse de son coloris. Avec quelques tons légers et tendres, des roses ou des jaunes pâles discrètement ménagés qui contrastent avec la chaude transparence de ses fonds, il compose des harmonies d'une distinction exquise. Dans ses *Paysans jouant aux cartes* (n° 888), le costume vert passé d'un de ses personnages, le linge bleu qui recouvre la table et le pot verdâtre posé à côté, par terre, forment un assemblage de nuances délicieuses dont, par une habile opposition, la toque rouge de ce personnage fait valoir tout le charme. Si humbles qu'ils soient, on sent d'ailleurs que Brauwer s'intéresse à ses modèles. C'est avec une sympathie réelle que ce bon compagnon nous retrace les petits bonheurs de leur vie. Est-il joie comparable à celle de ce joueur qui, la pipe entre les dents, un verre plein à la main, rit aux atouts qui garnissent son jeu et plaisante son adversaire ! Que d'autres contentements encore on peut goûter, et des moins coûteux, dans ces logis hospitaliers : se délecter aux comiques récits que l'on écoute le dos tourné au feu, ou bien encore, dormir à poing fermé d'un de ces sommeils béats et profonds qui, ici-bas, sont bien plus le privilège des ivrognes que des vertueux. Dans ces divertissements les arts ont aussi leur place, et quand on est en belle humeur, il n'est plus agréable passe-temps que la musique ; témoin ce virtuose (n° 884) qui, une cruche à sa portée, racle si allègrement son violon, tandis que trois de ses amis braillent à qui mieux, en faisant mine, les malins, de déchiffrer leurs notes sur un chiffon de papier. Il est vrai que, même sans parler du quart d'heure de la fin, il y a parfois de mauvais moments et que tout n'est pas rose dans ces existences. On y est exposé à d'assez vilaines aventures, car voici des flibustiers de mine peu rassurante qui dévalisent au jeu un benêt

qui est tombé entre leurs mains (n° 893), et plus loin une terrible rixe (n° 882), dans laquelle pour de futiles prétextes de méchants gars tapent à tour de bras et cassent le mobilier sur la tête des gens les plus inoffensifs. Reste aussi, comme ombre au tableau, la question des maladies et des remèdes souvent pires que les maux eux-mêmes, témoin ce rustre qui vient de découvrir son bras à un opérateur de village (n° 885), lequel s'apprête à le taillader en conscience. Le cas est grave, paraît-il, et le praticien avec ses lèvres pincées n'a pas une mine très rassurante. Ce fer qui chauffe, cette fiole mystérieuse, l'air décidé du bourreau, tout cela intimide fort la victime. Aussi le pauvre diable crie-t-il par avance et, avec une horrible grimace, il ferme un œil comme pour éviter de voir cette pharmacie primitive dont tout à l'heure il va subir l'épreuve.

Si, avec Anvers, Munich est un des endroits où le génie de Rubens peut être le mieux apprécié et si on y recueille sur lui-même et sur sa vie intime des indications qu'aucun autre musée ne fournirait aussi complètes, la Pinacothèque nous offre des richesses presque égales pour l'art de la Hollande. Rembrandt excepté, on y pourrait suivre, avec les développements et la continuité qu'elle comporte, l'histoire de cet art, tant est grande l'abondance des œuvres qu'il nous présente, tant leur mérite est solide et leur conservation parfaite. Mais de ce que Rembrandt lui-même n'a pas à Munich une de ces productions capitales telles que les musées d'Amsterdam et de La Haye peuvent seuls nous en montrer, il ne faudrait pas conclure que ses œuvres ici soient indignes de lui. Ce n'est pas le portraitiste cependant que nous aurons à admirer, car le seul spécimen de son talent à cet égard n'est qu'une étude d'atelier (n° 325), faite d'après un de ces modèles que le peintre accommodait en Turcs de contrebande en les affublant de turbans et de manteaux couverts de pierreries, prétexte commode pour exhiber les étoffes et les armes précieuses dont il aimait à s'entourer. Signée et datée de 1633, cette étude est remarquable par l'ampleur et l'éclat que le maître, déjà en pleine possession de son talent, a su y mettre. Parmi les tableaux, une *Sainte Famille* (n° 324), un peu



ENCADREMENT

tiré du *Livre d'heures* de Maximilien Ier, illustré par Albert Dürer.

(Bibliothèque de Munich.) — Dessin de Mlle Herwegen.

antérieure et datée de 1631, inaugure cette série de compositions inspirées par la vie du Christ dans lesquelles, ainsi que nous allons le voir, il devait avec tant d'originalité renouveler des données si souvent traitées par ses prédécesseurs. Mentionnons encore, avant d'en venir aux œuvres de ce genre réunies à la Pinacothèque, un *Sacrifice d'Abraham* (n° 332) qui, d'après une inscription récemment découverte, est la copie (exécutée en 1646 dans l'atelier de l'artiste et retouchée par lui-même) d'une peinture originale qui appartient aujourd'hui à l'Ermitage.

Les six autres tableaux font partie d'un ensemble que le prince d'Orange, Frédéric-Henri, avait commandé à Rembrandt. Trois lettres de ce dernier[1] établissent la date et le prix d'acquisition de ces ouvrages et attestent à la fois l'estime où alors il était tenu par ses contemporains, son désintéressement et les hautes relations dont il était honoré. Ces lettres, dont la dernière est du 27 janvier 1639, concernent spécialement l'*Ensevelissement* et la *Résurrection*. Les autres tableaux de cette suite avaient été livrés auparavant. En annonçant son envoi, Rembrandt recommande « de suspendre ses tableaux sous un jour très fort et de façon qu'on puisse les voir à une grande distance ». Il les estime mille florins pièce : « se fiant d'ailleurs au goût et à la discrétion de Son Altesse pour lui donner moins, si Son Altesse pense qu'ils ne méritent pas autant ».

Dans cette précieuse série, Rembrandt, avec des éléments et des moyens presque pareils, a su exprimer toutes les nuances d'une même idée par une gradation continue de sentiments. Les détails les plus touchants, les plus pathétiques, y abondent et renouvellent l'intérêt dans chacun des épisodes du grand drame qui, depuis la *Nativité* jusqu'à l'*Ascension*, se déroule sous nos yeux. Voyez, par exemple, ce Christ, qui dans la *Résurrection* n'occupe qu'une place restreinte, et qu'on n'a point à chercher cependant puisque, malgré la confusion des lignes et les violents contrastes de l'ombre et de la lumière, il reste le sujet principal de la scène. C'est une merveille d'invention que

1. Lettres à Constantin Huijens, citées dans le *Discours sur Rembrandt,* par le Dr Scheltema; p. 126. Une brochure in-8°; ; Paris, Ve Renouard, 1866.

cette figure qui, la main appuyée sur le rebord du sépulcre, se soulève doucement. On ne peut oublier, quand on l'a vu, ce visage éteint d'où la vie est encore absente, mais qui semble peu à peu se ranimer devant vous, ces grands yeux qui s'essaient à regarder, ces mouvements encore incertains. Il y a là une de ces conceptions qui paraissent excéder les moyens de la peinture, tant elles sont insaisissables, mais que le génie seul, dans la simplicité de ses audaces, peut aborder et fixer avec une force que la réalité elle-même ne saurait atteindre.

Ces six œuvres s'expliquent et s'appellent mutuellement : chacune d'elles se suffit et cependant chacune sert à compléter les autres. Elles nous montrent toute une face du génie de Rembrandt et comme une profession de sa foi religieuse. C'est par les côtés humains qu'il comprend et qu'il s'attache à exprimer l'Évangile. Le Christ qu'il a peint, c'est celui de la pauvre crèche, du modeste et laborieux ménage de Nazareth et du repas d'Emmaüs. Il vit au milieu des dédaignés, des petites gens, des affligés de ce monde. Il est leur ami, leur compagnon; il est venu les soulager et leur apporter la bonne nouvelle. Pour nous dire sa beauté et sa bonté morales, Rembrandt trouve des accents qui viennent de son âme et dont la simplicité familière déroute ceux qui ne voient l'expression de tels sentiments qu'au travers des traditions et de l'art du passé. Les visions du peintre sont bien à lui et les émotions qu'il veut nous inspirer n'ont rien de convenu. Il en est ému lui-même; elles occupent son esprit solitaire et rêveur et le remplissent à ce point qu'il ne s'aperçoit guère que ses inventions sont parfois bizarres, que les tournures et les visages de ses personnages manquent de noblesse, que leurs costumes n'ont aucune vraisemblance. Mais sa sincérité est entière et, ayant à nous dire des choses si nouvelles sur des sujets qui semblaient épuisés, il sait découvrir des ressources et des voies entièrement inexplorées dans son art. Il se fait un style à lui, plein de mystères et de rayonnements imprévus, étrange composé d'hésitations et d'audaces, de naïveté et de science, style absolument personnel et que d'ailleurs ce génie aussi inquiet qu'opiniâtre n'arrivera jamais à fixer de façon définitive, soumis qu'il est, dans son constant souci de l'idéal, à des obsessions dont il ne peut s'affranchir. A ce titre, les

tableaux de la Pinacothèque ont un intérêt particulier; ils représentent une phase spéciale de la vie du maître, l'intervalle compris entre 1633 et 1639, c'est-à dire entre la *Leçon d'anatomie* et cette œuvre incohérente et grandiose qui s'appelle la *Ronde de nuit.* Ils sont comme une révélation des voies nouvelles où Rembrandt va s'engager, dans lesquelles il persévérera et dont les *Syndics* marqueront le point culminant. Mais, en même temps, les portraits qu'il peignait à cette date nous attestent, à leur tour, les arrêts brusques et les retours inattendus de cet homme qui, se reprenant lui-même, comme s'il avait besoin de se retremper par l'étude consciencieuse de la réalité, se remet en face de la nature et s'attache à la rendre avec tous les scrupules de la véracité la plus minutieuse.

Les traces de la signature authentique que portent deux portraits (n°s 338, 339), sur lesquels on avait autrefois faussement apposé le nom de Rembrandt, permettent aujourd'hui de les restituer à Ferdinand Bol. Ils passent pour représenter le peintre Govaert Flinck et sa femme et sont assurément l'un de ses meilleurs ouvrages. Flinck lui-même, d'ailleurs, et avec lui Fabritius, Van Eeckhout, Art van Gelder, Jan Victoors et tous les autres élèves de Rembrandt disparaissent forcément en face de lui, bien que nous les trouvions représentés à la Pinacothèque par des œuvres de choix. Mais l'école hollandaise est si richement pourvue dans ce beau musée qu'à côté même du grand nom de Rembrandt, bien d'autres sollicitent notre attention. Parmi les portraitistes qui ont immédiatement précédé le maître, il convient de citer Th. de Keyser avec le tableau (n° 361) où il nous montre un jeune intendant occupé à rendre ses comptes à une vieille dame d'aspect vénérable, assise dans un fauteuil, peinture très franche et d'une vérité très pénétrante, et surtout J. Ravesteyn dont les deux portraits d'un jeune ménage (n°s 319, 320) sont supérieurs encore comme importance et comme qualité. Celui de la jeune femme est tout à fait charmant. On aime à reposer son regard sur ce rose et candide visage, si honnête, si placide. L'exécution fine, discrète, à la fois savante et naïve, s'accorde avec la transparence délicate de la couleur pour exprimer d'une manière exquise ce type de grâce morale et d'avenante ingénuité.

La part des peintres de genre de l'école hollandaise n'est pas moins intéressante à la Pinacothèque. On reste frappé, en les étudiant, de la richesse et de la variété de cette école, du talent qu'elle montre en traitant les sujets souvent les plus vulgaires, ceux-là mêmes qui, dans la réalité, semblent les plus insignifiants. Avec des pratiques presque pareilles, les individualités de ses maîtres sont si distinctes, ils ont mis dans leurs ouvrages une telle perfection qu'il faut bien, quoi qu'on en ait dit, aller à eux et les admirer. Voici, par exemple, assise auprès des fenêtres d'une chambre basse, une femme à coiffe blanche, à caraco rouge, qui, nous tournant presque le dos, lit attentivement ses prières. Est-ce bien là un sujet et cela vaut-il la peine d'être peint? Notez même que le personnage n'est ici qu'un simple accessoire et qu'en réalité le sujet du tableau c'est cette chambre un peu nue ou plutôt la froide lumière qui y pénètre. Il est vrai que le peintre c'est Pierre de Hooch et, à ce nom, vous pressentez déjà ce qu'il a pu faire de cette mince donnée, ce qu'il y a mis de combinaisons savantes et de solutions exactes. Si le talent de l'artiste vous est connu, il vous est difficile de vous renseigner sur sa personne, car sa vie s'est écoulée obscure et assez ignorée. Quelques dates, de 1653 à 1670, relevées sur des tableaux dont la liste n'est pas bien longue, et l'indication plus que douteuse qu'il aurait été l'élève de Berchem, voilà à peu près tout ce que jusqu'à ces dernières années il avait été possible de recueillir sur son compte. Grâce aux recherches faites par M. H. Havard dans les archives de la Hollande, la biographie du peintre s'est récemment enrichie de plusieurs dates positives. Pierre de Hooch — qui très probablement était lui-même fils d'un peintre nommé Thomas Pietersz, demeurant à Rotterdam — se mariait le 18 avril 1654 avec une jeune fille de Delft. Le 20 septembre 1655, il se faisait recevoir à la gilde de cette ville où il avait cessé de résider à la fin de l'année 1657. Après avoir été, en 1664, affilié à la gilde de La Haye, il mourait, très probablement à Harlem, au mois de février 1681[1]. Mais si ces renseignements donnés sur Pierre de Hooch sont encore trop sommaires, à notre gré, ses œuvres parlent assez pour lui. La plupart sont immobilisées dans

1. *L'Art et les Artistes hollandais*, par H. Havard. 3e volume. A. Quantin. 1880.

les principaux musées de l'Europe et quand, par hasard, quelqu'une de celles que possèdent les collections particulières est offerte, avec une authenticité reconnue, aux chances des enchères publiques, la fiévreuse animation de ces enchères témoigne assez du prix qu'y attachent les amateurs. Examinons donc celle que nous rencontrons ici : elle suffit à nous expliquer la vogue dont jouit son auteur.

Comme nous l'avons dit; le soleil est le sujet du tableau. En Hollande c'est un visiteur assez rare pour qu'on lui fasse accueil, pour qu'on épie sa venue au fond de cette cour étroite et humide où il s'est égaré, et qu'on s'attache à lui jusqu'à sa sortie comme à un de ces hôtes de distinction dont la présence seule est un honneur et dont les moindres paroles ont du prix. Il est donc le héros de la scène, tout se rapporte à lui et les plus petites particularités qui le concernent sont minutieusement relevées. Voyez-le se jouer sur les blanches parois de la muraille, éclairant au passage les deux tableaux encadrés de noir, projetant un reflet sur le parquet, accrochant un luisant aux carreaux de faïence, glissant sur le cuir rouge des sièges ou sur le drap d'un grand coffre verdâtre, et ne quittant qu'à regret ce réduit bien clos après avoir, comme par une dernière caresse, prêté les plus douces colorations à quelques fruits posés sur un beau plat de Delft. Ces menus détails, vous les avez vus bien des fois, et cependant ce mobilier si net, si bien rangé, a sa physionomie intime et locale. Il vous dit l'existence tranquille de la dame de ce logis, ses paisibles habitudes, ses qualités de ménagère, le recueillement qu'elle sait faire autour d'elle. Vous éprouvez comme l'impression du silence dominical, et je ne sais quel parfum de propreté un peu moite se respire dans cet intérieur. C'est tout un côté de la vie hollandaise qui vous apparaît avec sa régularité assez monotone, relevée pourtant par une simplicité qui ne manque ni d'élégance ni même d'une certaine grandeur. Et tout cela est si excellemment rendu que, sans vous inquiéter de la hiérarchie des genres, vous subissez le charme qu'on goûte à reposer son regard sur des œuvres aussi accomplies.

Après Pierre de Hooch, Terburg ne vous ménage pas de moindres surprises; non pas cependant avec ce *Message* (n° 388) que, sauf de

légères variantes, vous avez pu voir reproduit dans mainte collection. Le messager, ici, est un trompette, assez bizarrement accoutré, et empêtré dans un grand baudrier. La dame, comme toujours, est vêtue de cette belle robe de satin blanc, brodée d'or pâle, que l'artiste aimait à peindre. Elle hésite à recevoir cette lettre dont le contenu n'est peut-être pas très séant; elle soupçonne ce qu'on lui demande, et prend, pour la circonstance, un air de pruderie effarouchée. Vous pouvez gager cependant que la curiosité l'emportera et que sa rigueur ne restera pas inflexible, car cet intérieur, où les bijoux et l'argenterie sont complaisamment étalés, nous semble un peu suspect. Le sujet d'un second tableau de Terburg (n° 389) n'est pas des plus relevés et nous emprunterons prudemment à l'avant-dernière édition française du catalogue de la Pinacothèque le titre qu'il en donnait : *Un jeune garçon, assis dans la chambre, épouille son chien.* Il faut bien l'avouer pourtant, ce tableau est charmant de finesse et d'élégance au moins autant que de naturel. L'écolier, car c'en est un, vient d'abandonner encre et cahiers sur le bloc de bois grossièrement équarri qui lui sert de table. Il ne songe guère à ses devoirs, il est absorbé tout entier par son intéressante occupation [1]. L'attitude de son corps et l'expression de sa jolie figure à demi penchée marquent assez avec quelle conscience il s'est mis à cette besogne. Aussi sa chasse est heureuse; le mouvement des mains annonce une capture, un geste imperceptible indique même que la mort de la victime est prochaine. Et le chien, comme il se laisse faire, pelotonné sur les genoux de son maître, le regard résigné et content tout à la fois! Il souffre un peu, mais il sait que c'est pour son bien. Assurément tout cela est assez misérable; et cependant ces vêtements gris, fatigués, un peu disjoints, ces chausses d'un bleu usé qui laissent entrevoir la chair, les mains, le visage, le bloc de bois, la chaise de paille, le mur, tout est si bien observé, dessiné avec une précision si naïve et si savante, peint dans une gamme si distinguée, qu'il faut admirer ces petites choses et la prodigieuse somme de talent qu'elles renferment.

1. Une copie assez lourde de ce charmant petit tableau se trouve au musée van der Hoop, où elle portée comme original au catalogue.

Steen aussi est un observateur; plus inégal et moins fin que Terburg, il a des inventions plus variées, plus franchement comiques, et en nous retraçant certains côtés un peu risqués de la vie hollandaise il s'est fait un domaine qui lui appartient bien. Nous avons ici de lui un médecin, tout de noir habillé, qui tâte le pouls d'une jeune femme en caraco rouge. Celle-ci tient à la main une lettre où le peintre, à côté de sa signature, a tracé en caractères minuscules quelque proverbe local ou quelque plaisante ordonnance qui nous renseignerait exactement sur la situation de cette malade. Elle semble un peu gênée de la persistance du regard que fixe sur elle le docteur, et un grand gaillard qu'on aperçoit, par la porte entre-bâillée, parlementant avec la servante, suffit peut-être à nous expliquer son embarras. Plus loin, notre peintre, à l'imitation d'Ostade, son maître, nous conduit au cabaret, dans un tableau signé et daté de 1664. (N° 391.) Une querelle

Steen. 1664

de jeu s'est élevée; de proche en proche, la bagarre est devenue générale et il faut voir comme tout ce monde se bat et se cogne à qui mieux.

Dans une collection moins richement pourvue nous aurions eu plaisir à nous arrêter devant les fins tableaux d'Adrien van Ostade et devant ceux de son frère Isaac qui comptent parmi les meilleurs exemplaires de ces maîtres. Avec eux aussi, si nous n'étions pressé par le temps, nous devrions parler d'autres peintres d'intérieur, de Duck, par exemple, qu'il nous faudrait suivre en d'assez vilaines compagnies, et de Q. Brekelenkam avec qui nous ne courrons jamais de pareils risques. Quant à Gérard Dou, on nous pardonnera si nous n'allons pas grossir la foule qui entoure ses œuvres; nous avouons n'éprouver pour elles, malgré tout son talent, qu'une assez médiocre admiration. On a eu d'ailleurs ici la mauvaise pensée de le rapprocher de Rembrandt, son maître, et vous jugez s'il résiste à un pareil voisinage. La réunion des seize tableaux qu'il compte au musée de Munich ne lui est pas non plus très favorable. Elle révèle clairement la monotonie de sa manière,

sa façon minutieuse de préciser, de souligner également toutes choses, la vulgarité de ses compositions, la maigreur d'un travail dont le fini est, pour ainsi dire, tout à la surface. On pressent déjà avec lui les froides imitations de Mieris et les molles fadeurs de ce chevalier Van der Werff qui n'a pas moins de vingt-huit tableaux à la Pinacothèque et y remplit tout un cabinet. Il nous est bien difficile aujourd'hui de comprendre l'enthousiasme qu'a pu provoquer en son temps sa peinture, et l'engouement qu'avait pour elle l'électeur de Bavière, Jean-Guillaume, qui, prenant à sa solde ce digne élève de Gérard de Lairesse, accaparait son talent pendant neuf mois de l'année, moyennant 6,000 florins. On ne saurait imaginer l'effet produit par cet assemblage de plates compositions où s'étalent des carnations d'ivoire, des gestes ronds et prétentieux, un travail propret, mince, fondu, luisant, bien lisse et tout à fait en rapport avec l'afféterie des idées et l'absence complète de caractère. En présence de cette grâce mignarde et du pédantisme de ce bel esprit qui se complaît à toutes les pauvretés et à toutes les conventions du genre noble, on reste confondu de cette rapide déchéance à laquelle devait aboutir l'école hollandaise, un siècle à peine après son épanouissement. Heureusement, avant de quitter ses peintres, il nous reste encore à parler de ses paysagistes et nous avons hâte, en gagnant avec eux les champs, d'aller y retrouver des impressions plus saines et respirer un air plus pur.

Ils sont ici au complet eux aussi, ces vrais créateurs du paysage, et à raison de la valeur et du nombre de leurs ouvrages, ils mériteraient une étude spéciale et détaillée. Avec eux apparaît, en effet, pour la première fois l'idée si imprévue et pourtant si élémentaire de chercher l'inspiration d'un art nouveau dans la nature elle-même, nature bien modeste et bien pauvre assurément, mais qui rendra plus surprenant encore le succès de cette tentative. Il est vrai que leur sincérité est parfaite, que toute leur science, et elle est grande, ne sera jamais consacrée qu'à rendre plus attachantes les impressions qu'ils goûtent eux-mêmes en étudiant de près ce pays si aimé, conquis deux fois, sur la mer et sur l'étranger. Aussi tous les aspects de leur chère Hollande, ils

nous les montreront avec une foi naïve qui se suffit et ne croit pas avoir jamais besoin d'excuse. Si quelques-uns d'entre eux, moins confiants dans le charme de ces humbles horizons, essaient de leur prêter une physionomie plus relevée, en y introduisant des réminiscences et des harmonies méridionales, ou en imaginant des épisodes pompeux pour les animer, les meilleurs, les plus forts seront ceux-là mêmes qui, sans se préoccuper de ce qu'on en peut penser, s'attacheront aux réalités prochaines pour exprimer, avec un scrupuleux respect, ce qu'elles peuvent contenir d'intime et naturelle poésie. Une forêt sous un ciel gris, une plage battue des flots, moins que cela, un bout de haie, un chemin perdu dans le sable leur suffiront pour produire des chefs-d'œuvre. Leur fidèle attachement à leur patrie fera leur grandeur et, en ne cherchant qu'à rendre ses rustiques beautés, ils auront par surcroît acquis la célébrité pour eux-mêmes.

Ce n'est pas, d'ailleurs, que les nomades, les *italianisants* soient des artistes médiocres. Swanevelt, C. Poelenburg, Karel Dujardin, Pynacker, Asselyn, Jean Both avec ses ciels lumineux et ses paysages accidentés dans lesquels des épisodes tels que ceux d'Argus et Mercure (n°s 583, 584) semblent assez malencontreusement introduits, Berchem et ses vastes panoramas dorés par le soleil du midi, Moucheron et Hackaert eux-mêmes, tous ces transfuges du nord, soutiennent par des ouvrages de choix, à la Pinacothèque, leur légitime réputation. Il semble cependant que, malgré la diversité des motifs pittoresques que leur a fournis l'Italie, leurs paysages n'aient qu'un attrait un peu superficiel, tandis que la Hollande avec ses modestes aspects a réservé à ses peintres des révélations bien autrement éloquentes et profondes. S'accommodant des ressources d'étude qu'ils avaient sous la main, ceux-ci ont su, dans les campagnes voisines, découvrir des beautés suffisantes pour les inspirer.

Si l'un des premiers interprètes du paysage hollandais, si Van Goyen, qui en a dégagé pour nous quelques-uns des traits les plus caractéristiques, n'est représenté au musée de Munich que par trois tableaux (n°s 535 à 537) qui ne comptent point parmi ses meilleurs, nous y trouvons, en revanche, dans ceux que nous offre Wynants, deux de



LE SOIR.

(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Émile Michel, d'après J. Wynants.

ses productions les plus importantes. Toutes deux sont signées de son monogramme et leur conservation est si parfaite qu'elles semblent



faites d'hier. Adrien van Velde, l'élève de Wynants, les a *étoffées* l'une et l'autre de petits personnages et d'animaux qu'il a disposés et peints avec son habileté ordinaire. La plus remarquable, *le Soir* (n° 580), joint au mérite de cette facture facile et de cette couleur claire qui appartiennent au maître, le charme d'un motif très pittoresque. Ces eaux tranquilles, ce groupe de vieux hêtres dont les troncs blanchâtres s'élèvent si heureusement au centre de la composition et se détachent sur un ciel pur, ce chemin rustique dont les sinuosités dessinent la lisière de la forêt, tous ces détails harmonieusement rapprochés forment un ensemble aussi simple qu'aimable et qui vous laisse une impression de calme et de bienfaisante sérénité.

Peut-être s'étonnera-t-on qu'avant Wynants et Van Goyen nous ne citions pas ici un peintre de grand talent, Jacques Geeritsz Cuyp, auquel le catalogue attribue un petit paysage excellent. (N° 533.) Mais, outre que la date de la naissance de l'artiste qui, jusqu'à présent, était fixée à 1575, doit être reportée à l'année 1594, l'œuvre en question ne nous paraît offrir aucune analogie — et sur ce point nous nous associons pleinement aux réserves de MM. Bode et Bredius — avec les autres ouvrages connus de l'artiste et nous la croyons d'une époque tout à fait postérieure [1].

Avec la *Cascade* d'Everdingen (n° 566) nous trouvons, au contraire,

Av. everdingen 1656.

1. M. G. H. Veth, dans une intéressante étude sur les Cuyp, a récemment prouvé que J. G. Cuyp était né à Dordrecht en décembre 1594, et son fils, Albert, dans la même ville, en octobre 1620. *Oud-Holland;* tweede Jaargang, vierde aflevering. Frères Binger; Amsterdam, 1884.



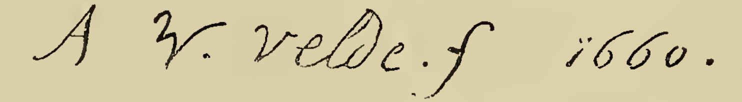
LA CASCADE.

(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Émile Michel, d'après le tableau d'A. van Everdingen.

un des meilleurs types de ces sauvages aspects de la nature norwégienne auxquels s'est complu le peintre. Ces sapins dont la noire frondaison contraste si tristement avec la pâleur du ciel, et ce pauvre moulin, branlant et déjeté, suspendu au-dessus des eaux qui écument avec fracas entre de sombres rochers, forment un spectacle saisissant que contemplent avec admiration trois petits personnages très habilement peints, placés au premier plan. On s'oublie à goûter, comme eux, la poésie grandiose qui se dégage de ces harmonies austères et de ces rudes oppositions.

Mais, sans pousser jusqu'en ces contrées lointaines, les Hollandais trouvaient chez eux des impressions tout aussi émouvantes et faites pour les intéresser davantage, puisqu'elles avaient un rapport plus intime avec leur propre vie. La mer, qui est à la fois la source de leur grandeur et un ennemi de tous les jours contre lequel il faut incessamment se défendre, la mer devait naturellement tenir une grande place dans leur art si profondément national. Nous rencontrons à la galerie de Munich la plupart de ses peintres attitrés. C'est Simon de Vlieger avec une *Tempête* (n° 607) d'un effet sinistre dans ses colorations grises et livides; c'est L. Backhuysen, plus sec et plus froid, avec une grande *Vue du port d'Anvers* (n° 610) datée de 1697; c'est surtout Guillaume van Velde, avec deux *Marines* (n°s 612 et 613): l'une, un calme plat et, sous le ciel immobile, une eau molle, reflétant comme dans un fidèle miroir les bateaux dont les voiles retombent lâches et flasques le long des mâts; l'autre, au contraire, tout assombrie par d'épaisses nuées, avec des navires encore secoués par l'orage et un rayon blafard qui çà et là éclaire la mer houleuse.

Adrien van Velde, le plus jeune frère de Guillaume, nous ramène aux champs avec ses vaches retournant au village (n° 487), une des toiles les plus importantes de ce maître, datée de 1660, également



remarquable par la franchise de la couleur et l'élégante correction du dessin, mais d'une exécution onctueuse, fondue à l'excès et qui semble

un peu molle pour ces dimensions. Il y a plus de netteté, de précision, et plus de poésie aussi dans cette *Scène champêtre* (n° 472) que Paul Potter a peinte en 1646; il n'avait alors que vingt et un ans. A cette

paulus potter · f. 1646.

perfection précoce on reconnait les consciencieuses études par lesquelles le jeune homme avait mérité son talent. Méthodiquement conçues, poursuivies avec une constance opiniâtre, elles constituaient une préparation pleine d'enseignements. Chacune des informations qu'il avait ainsi recueillies pouvait être sûrement employée par lui. Plus d'une fois, en effet, on retrouve dans ses œuvres, avec des dispositions habilement variées, les animaux, les arbres, les plantes dont il s'était appliqué si soigneusement à retracer les formes. C'est ainsi que, par exemple, il reprendra pour les introduire dans le chef-d'œuvre exquis que possède la galerie d'Aremberg, *le Repos près de la grange,* — exécuté en 1653, un an avant sa mort, — quelques-uns des éléments pittoresques qui figurent dans le tableau de Munich. Mais, toujours attentif à se reprendre lui-même, il corrigera dans ce dernier quelques-uns des légers défauts qui le déparent[1] et il fera du paysage de Bruxelles une œuvre parfaite. La donnée, d'ailleurs, est ici des plus humbles, et cet enfant dont la mère guide les premiers pas, tandis que le père et un frère un peu plus âgé encouragent ses efforts, cette pauvre cabane, ces arbres chétifs, ce pays misérable dans lequel des vaches et quelques moutons groupés autour de la petite famille trouvent à peine à brouter une herbe rare et maigre, tout cela ne fait pas un ensemble bien relevé. Et cependant, sous ce ciel bleu, bêtes et gens semblent heureux et le peintre ému par cette scène naïve a su, à force de sincérité et de talent, nous faire partager son émotion et prêter un charme imprévu à ce modeste épisode dont sans doute il avait été le témoin.

A côté de P. Potter, mais à distance respectueuse, c'est aussi avec

1. Par exemple le mouton debout, placé dans le tableau de la Pinacothèque et qui, bien qu'exécuté d'une manière excellente, est beaucoup trop grand pour le plan qu'il occupe.

les *animaliers* qu'il convient de placer Ph. Wouwerman, un peintre moins scrupuleusement hollandais et qui, malgré son élégance et la fécondité de son talent, nous paraît avoir cédé parfois à une facilité un peu superficielle. Il ne compte pas à la Pinacothèque moins de dix-huit ouvrages parmi lesquels nous retrouvons, avec les brillantes chevauchées, les chasses, les relais où l'on vide si bien le coup de l'étrier, et les chocs de cavalerie qui forment ses données les plus habituelles, une vraie bataille, celle de Nordlingen (n° 506), tout cela vif, alerte, spirituel, mais sans grande portée, sans grand souci de la couleur locale. Après lui, après d'autres peintres d'animaux comme S. van der Doës, W. Romeyn et P. van Leeuw, imitateurs de Van Velde ou de Berchem, il nous faudrait bien dire encore un mot des peintres de nature morte, de David de Heem, de Hondecoeter, de Weenix surtout, qui avec les trois immenses panneaux tirés du château de chasse de Bensberg (n°s 644 à 646) fait preuve de qualités décoratives peu communes. Nous ne saurions oublier enfin un charmant tableau attribué par le catalogue à W. Gabron (n° 974) et qui nous parait devoir être restitué au père de Nicolas Berchem, à Pieter Claesz, cet habile artiste, que les découvertes récentes de M. Bredius ont remis en lumière et dont les colorations sobres et la facture à la fois large et fine offrent tant d'analogies avec celles de Héda, son contemporain. Tous ces noms et bien d'autres encore mériteraient ici mieux qu'une courte citation, car dans les genres les plus modestes la perfection abonde parmi ces maîtres excellents. Mais il est grand temps de clore cette rapide et cependant très incomplète revue, et c'est avec Ruysdael que nous voulons prendre congé de l'école hollandaise, dont le grand paysagiste a été, après Rembrandt, l'illustration la plus haute et la moins contestée.

Les sept tableaux de lui que nous trouvons à la Pinacothèque sont bien dignes de l'artiste, l'un d'eux même est un chef-d'œuvre. Malgré leur mérite, nous ne nous arrêterons pas à ces paysages du Nord dans lesquels on n'a voulu voir jusqu'ici que des réminiscences d'Everdingen. La vie de Ruysdael est si peu connue qu'il n'y a pas lieu de lui refuser, même sur ce point, le bénéfice de l'originalité.



LA DUNE.

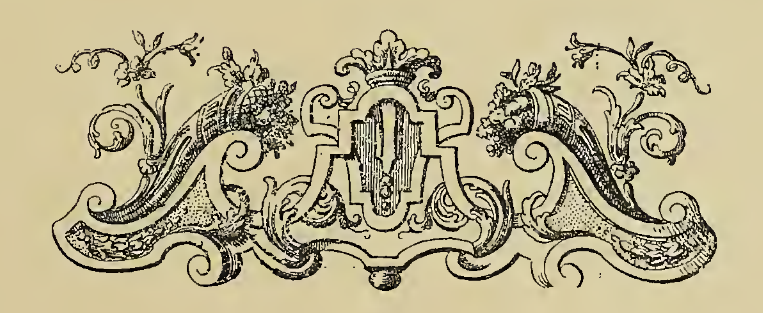
(Pinacothèque de Munich.) — Dessin d'Émile Michel, d'après le tableau de J. Ruysdael.

Il a trop souvent reproduit ces données, et avec un accent trop personnel, pour qu'il n'y ait là que des copies déguisées. Peut-être la lumière se fera-t-elle quelque jour à cet égard; mais, quant à nous, ne fût-ce qu'à raison du talent et de la vérité avec lesquels Ruysdael nous en a montré les aspects les plus divers, il nous paraît difficile qu'il n'ait point visité des contrées dont la grandeur mélancolique devait l'attirer. Dans l'ensemble comme dans le détail des paysages où il les a représentées, nous rencontrons, en effet, des traits si précis, une étude si attentive et si pénétrante, que nous nous refusons à les considérer comme de simples pastiches. L'un de ces tableaux, au moins (n° 547), mériterait d'être signalé pour la largeur du parti et la sévère beauté de l'exécution, si nous ne devions pas rencontrer à Cassel le même sujet traité par Ruysdael avec un talent encore supérieur.

La Hollande d'ailleurs, il faut bien le reconnaître, lui a fourni des inspirations qui nous touchent davantage. Voici (n° 545) dans un pays perdu un chemin qui monte à travers des sables et des herbes flétries et, au premier plan, une flaque d'eau vers laquelle un petit pâtre presse vivement ses moutons. Le ciel est tourmenté, menaçant; à gauche déjà les nuées ont crevé; il pleut à torrents et la campagne est envahie par une humide vapeur. Plus loin, le peintre nous montre des jours plus mauvais encore : un misérable *Village* enseveli sous la neige (n° 549), une neige déjà souillée et détrempée qui, par places, laisse apercevoir un sol boueux. Le ciel est plombé, et la nuit va tomber lourdement sur cette nature en deuil. Ici, c'est une *Lisière de forêt* (n° 551), avec un ruisseau écumant. Entre les troncs espacés des chênes, on découvre, au fond d'un pays plat, le clocher d'un hameau à demi caché dans les arbres et, près d'un pont rustique jeté sur le torrent, un paysan et une femme qui se reposent. Le ciel est d'un beau dessin; très mobile et cependant soutenu comme valeur, il paraît entre les arbres, mêle ses tons légers à leur feuillage, caresse leurs silhouettes finement découpées et va presque se confondre avec la ligne douce de l'horizon qui fuit au loin. La masse générale reste d'un aspect très simple et très grave; mais dans cette gamme

puissante vous découvrez bientôt des modulations d'une délicatesse exquise, et un examen prolongé, loin de lasser votre attention, vous révèle toujours quelque charme nouveau.

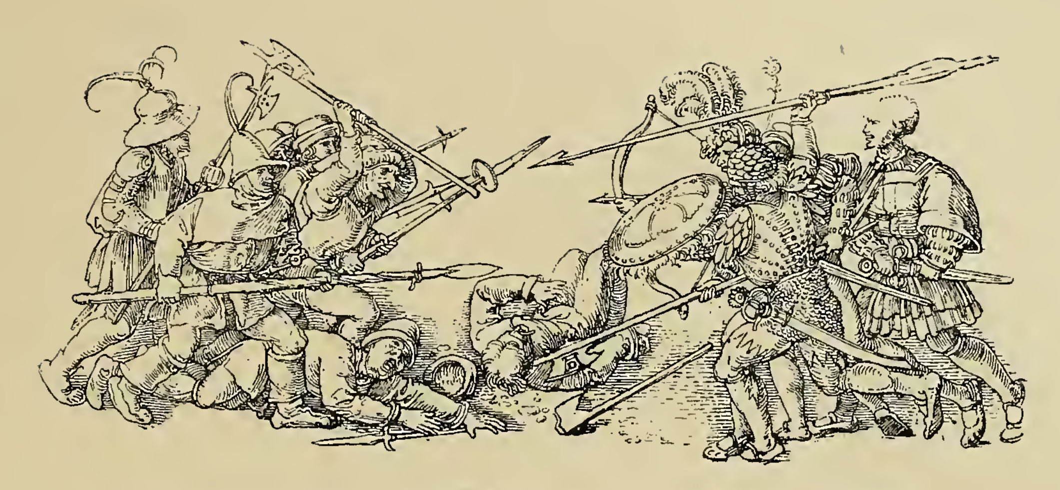
La *Dune* (n° 544), dont nous donnons ici une reproduction, est un tableau plus simple encore et plus attachant. Un chemin blanc qui serpente à travers des terrains vagues; en bas, une eau noirâtre dont le fond est tapissé d'herbages; autour, des buissons maigres et rudes tordant leurs branches enchevêtrées; au sommet du monticule, une végétation plus malingre encore et, çà et là, dans le sable de la dune, quelques arbres rabougris, ramassés, serrés les uns contre les autres, luttant contre l'aridité du sol, l'inclémence du ciel et le vent de la mer qui les ronge et les courbe; avec ces humbles éléments, Ruysdael a créé un chef-d'œuvre aussi expressif et presque aussi parfait que notre *Buisson* du Louvre. Le motif, d'ailleurs, — les lignes de la composition et celles mêmes du bouquet d'arbres qui se détachent sur le ciel en font foi, — est emprunté à la même contrée, à cette campagne pittoresque qui s'étend aux portes de Harlem, la patrie du peintre, et dans laquelle celui-ci a trouvé ses plus poétiques inspirations.





Antonio Moro pinx D. Mordant sc

PORTRAIT DE JEAN GALLUS



Fac-similé d'un dessin d'Albert Dürer, extrait du *Livre de prières* de Maximilien Ier.

LE MUSÉE DE CASSEL



Nous avons vu avec quel éclat Rubens apparaît à la galerie de Munich et les révélations que la Pinacothèque réserve sur un maître qu'Anvers est bien loin de contenir tout entier. Si riche que soit la Hollande en œuvres de Rembrandt, on ne prendrait pas non plus en assez haute estime la puissance et la fécondité de son génie si l'on se contentait de l'admirer à Amsterdam et à La Haye. Deux musées trop peu connus du public, ceux de Cassel et de Brunswick, nous montrent, avec des productions nombreuses et capitales, des aspects tout à fait inattendus de ce talent, qui toujours inquiet, n'a jamais cessé de se renouveler. Mais, en dehors même des œuvres de Rembrandt, Cassel possède dans ses collections bien des objets intéressants au point de vue de l'art, et sur lesquels nous voudrions essayer également d'attirer l'attention.

La ville de Cassel est située dans une contrée aimable et pittoresque et la Fulda, qui divise en deux sa partie basse, est une gracieuse rivière ombragée par une riche végétation. Cette partie basse formant la vieille ville ne renferme d'ailleurs aucun monument remarquable. Ses ruelles étroites, assez sales, et ses anciennes constructions en bois contrastent singulièrement avec les rues larges, les

maisons et les grands hôtels qui avoisinent la gare du chemin de fer, du côté de laquelle se porte aujourd'hui le mouvement. A la limite des anciens quartiers et comme pour marquer nettement la séparation de deux villes bien distinctes, un cimetière abandonné étend ses terrains vagues, silencieuse retraite dont les tombes disparaissent peu à peu enfouies sous l'herbe ou envahies par de grands rosiers que le temps a épargnés. Sur une hauteur dominant les prairies de la Fulda, un faubourg, qui avait reçu le nom de *Nouvelle Ville française,* a dû sa fondation à ceux de nos compatriotes qui vinrent y émigrer à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, et dont on retrouve encore çà et là les noms aux portes des habitations et sur quelques enseignes. Parmi ces réfugiés, qui en se répandant à travers l'Allemagne devaient si puissamment contribuer à sa prospérité industrielle ou artistique, il convient de citer un architecte habile, Paul du Ry, qui, mandé à Cassel par le landgrave, s'y fixa et commença les travaux de la Ville-Neuve. C'est également à son petit-fils Simon-Louis du Ry, qu'est due la construction du « Museum Fredericianum », celle du théâtre, et du château de Wilhemshœhe[1].

Du reste, les souvenirs de la France abondent à Cassel. Il semble même que sur cette terrasse de l'Ober-Neustadt, élevée par P. du Ry, l'histoire ait pris à tâche d'accumuler pour nous les enseignements et les rapprochements les plus imprévus. Le jardin public que vous voyez à vos pieds, l'*Auegarten,* a été dessiné par Le Nôtre et c'est Monnot, un sculpteur français du siècle dernier, qui, pendant les seize années qu'il passa à Cassel, a décoré de statues et de bas-reliefs mythologiques, assez fades d'ailleurs, la salle de bains bâtie à l'entrée. La porte monumentale qui mène à ce jardin a reçu depuis peu des figures allégoriques et des inscriptions célébrant les succès de la dernière guerre. Une série de dates portant en regard l'indication des étapes successives de l'armée allemande présente comme une récapitulation sommaire de ses triomphes et de nos revers. L'ancien Palais, situé non loin de là, a servi, de 1806 à 1813, de résidence au roi Jérôme et à cette cour hybride, semi-française, semi-germanique, toute peuplée de dignitaires

1. Voir à ce sujet le livre de M. L. Dussieux : *les Artistes français à l'Étranger.*

et d'hommes d'État improvisés, fantoches que faisait mouvoir à son gré la main du terrible maître qu'on sentait toujours dans la coulisse. Enfin, des fenêtres mêmes de ce palais on peut apercevoir, à l'horizon, les avenues du château de Wilhemshœhe que la captivité du neveu de l'ancien roi de Westphalie devait rendre si tristement célèbre. La France, on le voit, n'a pas à se glorifier beaucoup de tous ces souvenirs, sur lesquels d'ailleurs nous aurons encore à revenir à propos du musée.

Restée longtemps à l'écart, Cassel a pris dans ces dernières années l'extension à laquelle sa position au cœur de l'Allemagne et au croisement de nombreuses voies ferrées devait l'appeler, à raison de son importance stratégique et commerciale. C'est une ville en train de se transformer et une foule d'habitations neuves et pimpantes, entourées de jardins, lui font une riante ceinture, en prolongeant ses faubourgs fort avant dans la campagne, surtout du côté de Wilhemshœhe. Ce château, peu éloigné de Cassel et but favori de promenade pour ses habitants, est une assez lourde bâtisse entourée d'un beau parc dans lequel chaque dimanche les visiteurs se pressent à l'heure où les eaux jouent. Mais il faut se hâter pour jouir de ce spectacle qui dure peu, car les cascades multipliées à l'excès s'épuisent très rapidement. Malgré les temples, les grottes et les ruines factices d'un gothique douteux qui le déparent, ce lieu ne manque ni de beauté ni de grandeur, à cause des mouvements naturels du terrain et des plantations dont les côtes sont couronnées.

Outre sa galerie de peinture, Cassel possède une des plus importantes collections d'objets d'art de toute l'Allemagne. Le vaste bâtiment du « Museum Fredericianum », élevé sous le landgrave Frédéric II (1769-1779), renferme à la fois la bibliothèque, les collections scientifiques, des plâtres, et quelques statues antiques dans lesquelles, sous d'indignes restaurations, on peut reconnaître plusieurs ouvrages remarquables de l'art grec : un *Adolescent se frottant d'huile,* une *Minerve,* une *Hygie,* une des nombreuses reproductions du *Doryphore* de Polyclète mais dont le torse seul est antique, et surtout une tête de jeune homme ceint du bandeau que les athlètes mettaient pour la lutte.

Nous citerons encore, parmi les petits bronzes, une *Victoire*, d'un travail élégant et fin, œuvre d'un artiste grec, trouvée à Fossombrone, en Italie, et un réchaud décoré de masques bachiques[1]. Les collections d'objets du Moyen-Age et de la Renaissance, autrefois réunies dans ce même édifice, en ont été récemment distraites pour être transportées au nouveau musée.

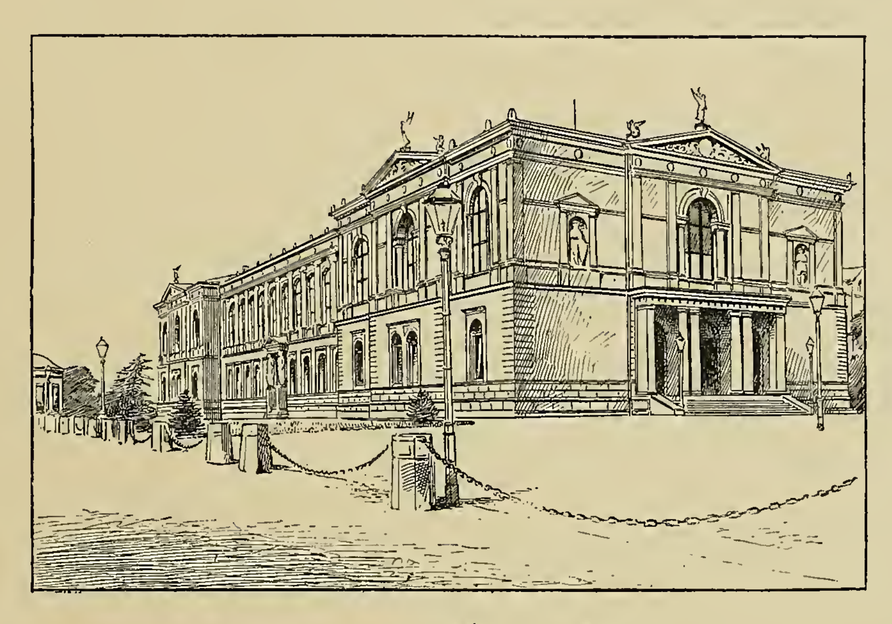
C'est parmi ces richesses artistiques de toute nature amassées par les anciens princes de la Hesse, qu'après les victoires de l'empereur, Denon, en sa qualité de commissaire général du musée Napoléon, avait été chargé de choisir pour ce musée tout ce qu'il trouverait de plus précieux. La galerie de peinture avait eu surtout à souffrir de ces déprédations officielles. En présence des chefs-d'œuvre qui y étaient rassemblés, le fameux connaisseur, qui cependant s'était déjà maintes fois acquitté de semblables missions, confessait naïvement « n'avoir pas encore éprouvé un pareil embarras. Toutes les œuvres ici, ajoutait-il, sont des perles, de véritables bijoux. »

La galerie de Cassel était en effet justement célèbre. On manque de renseignements précis sur son origine et la pénurie des archives nous oblige à nous contenter des détails très sommaires que nous empruntons à un travail de MM. F. Muller et W. Bode, accompagné d'excellentes gravures à l'eau-forte, exécutées par Unger d'après les principaux tableaux[2]. C'est vers l'année 1720 qu'il faut reporter les premiers achats faits pour le compte de Guillaume de Hesse, alors gouverneur de la Frise, par Philippe van Dyck à qui le prince avait laissé, pour les choix et pour les prix, une entière liberté. Ce premier fonds, qui comprenait surtout des tableaux hollandais, fut rapporté à Cassel en 1730 et complété par des acquisitions successives qu'effectuaient des agents munis des pouvoirs les plus larges. On rapporte même que l'un d'eux, désireux de s'assurer la possession de trois panneaux du chevalier Van der Werff qu'on ne voulait point laisser enlever de la maison qui les renfermait, n'hésita pas à se rendre acquéreur de

1. Gravé dans Piranesi, *Vasi e candelabri*, I, 12. On publie chaque année une édition du catalogue sommaire du « Museum Fredericianum » (*Leitfaden für den Besuch der Sammlungen des Museums zu Kassel*); mais ce catalogue est tout à fait insuffisant.

2. *Die Gallerie zu Cassel*, von F. Müller et W. Bode; Leipzig, Seemann. 1872.

cette maison elle-même. Vers 1737, par suite de l'achat du cabinet de M. de Reuwer, d'Amsterdam, un grand nombre d'œuvres remarquables de l'école hollandaise entrèrent encore dans la collection qui se trouvait alors disséminée dans les divers châteaux des princes de Hesse, à Wilhemshœhe, Hanau, Hofgeismar, etc. Mais la plus grande partie était déjà réunie et convenablement installée à Cassel, dans leur galerie, quand en 1806, après la bataille d'Iéna, Denon vint faire pour le Louvre le choix des meilleurs ouvrages, en mettant préalablement



LE NOUVEAU MUSÉE, A CASSEL.

de côté environ quarante tableaux qui furent « offerts par l'Empereur à l'Impératrice Joséphine pour sa collection particulière ».

Après la seconde entrée des alliés à Paris, il fallut procéder à la restitution des œuvres d'art enlevées à toute l'Europe et qui, entassées au Louvre, y formaient alors une réunion de chefs-d'œuvre telle que n'en verra jamais aucun musée. Une commission nommée à Cassel pour réclamer la part qui revenait à la Hesse, se rendit à Paris et trouva bien au Louvre les tableaux qui y avaient été placés, mais cette commission ne devait pas être aussi heureuse dans sa recherche des peintures « offertes » à l'Impératrice. En se présentant à la Malmaison,

les commissaires hessois apprirent avec stupeur que la collection de Joséphine, formée, pour la plus grande partie, des dépouilles de la galerie de Cassel et qui comprenait la *célèbre* vache de P. Potter, un Rembrandt, un grand Teniers, quatre des plus beaux paysages de Cl. Lorrain, etc., avait été cédée à l'empereur Alexandre moyennant une somme de 940,000 francs [1]. Toutes les démarches que, confiants dans la justesse de leurs réclamations, ils tentèrent alors auprès du czar ne devaient cependant pas aboutir.

Dans l'automne de 1815, les trésors d'art dont on avait pu obtenir la restitution, rapportés en triomphe à Cassel, y furent de nouveau exposés, mais dans des conditions de place, de lumière et de publicité tout à fait insuffisantes. L'étude en était rendue à peu près impossible à cause des restrictions dont elle était entourée. Des peintres, des touristes attirés par le désir de voir ou de copier les chefs-d'œuvre que renfermait la galerie, ne pouvaient pas toujours en obtenir l'accès, ou se voyaient rançonnés par la rapacité des gardiens. Cette fâcheuse situation, qui n'avait fait qu'empirer avec le temps, ne devait se modifier que lors de la prise de possession de Cassel par la Prusse, en 1866. A ce moment, non seulement la galerie fut rendue publique, mais une appréciation plus exacte des richesses qu'elle possédait fit comprendre la nécessité d'une installation en rapport avec leur importance, et la construction d'un nouveau musée fut presque aussitôt résolue.

Un architecte habile, M. Dehn-Rotfelser, après avoir étudié en Allemagne, en France et en Angleterre, les conditions d'aménagement des musées les plus récemment construits, s'efforça de parer, dans ses plans, à ceux de leurs défauts qui avaient pu lui être signalés. Les travaux de l'édifice commencés en juin 1871 ont été terminés au printemps de 1878 et les frais de construction et d'appropriation se sont élevés à environ deux millions de francs. Le musée de Cassel est un monument dans le style de la Renaissance, construit en pierre et en fer, et préservé par son isolement contre les chances d'incendie. Sa situation sur la terrasse qui domine l'*Auegarten* est vraiment magnifique. Le regard, en passant par-dessus les cimes des grands arbres du parc,

1. Cette collection fait aujourd'hui partie du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.



VASES EN ARGENT FABRIQUÉS A AUGSBOURG.

(Musée de Cassel.)

se repose sur de vertes campagnes et s'élève de là jusqu'aux montagnes boisées qui, comme un vaste amphithéâtre, s'étagent et bordent l'horizon.

L'édifice est d'une bonne et simple ordonnance. Son rez-de-chaussée a reçu, dans ces derniers temps, une portion des moulages ainsi que tous les objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance. Parmi les plus intéressants de ces objets, on remarque des bijoux, des pierres gravées, des ivoires et des pièces d'orfèvrerie, les unes purement décoratives et destinées à meubler les dressoirs, les autres plus usuelles, des brocs, des coupes et des vidrecomes de toute forme et de toute matière et dont les dimensions pantagruéliques donnent une haute idée de la capacité des buveurs qui les vidaient. Quelques-unes des pièces d'apparat, notamment les vases en argent doré, fabriqués à Augsbourg au siècle dernier et que nous reproduisons ici, montrent une largeur de travail et une pureté de goût qu'il est assez rare de rencontrer dans l'orfèvrerie allemande. C'est aussi d'Augsbourg que provient une grande horloge de forme pyramidale qui porte le nom de Gaspard Hoffmann et la date de 1690, mais dans laquelle la complication des formes, l'abondance des détails et la diversité même des matières employées sont excessives. Les portiques étagés se superposent avec leurs colonnes torses, leurs balustrades et leurs corniches aux volutes hérissées de statues; et, à côté des marbres rares, les ornements en filigrane d'argent dans lesquels sont serties des pierres précieuses découpent leurs fines dentelures. Nuremberg compte également ici de très nombreux spécimens de son horlogerie, triomphe de ces habiles mécaniciens qui, utilisant tout ce qu'on peut enfermer de force dans un ressort bandé, ont su imaginer les combinaisons de mouvement les plus ingénieuses et les plus variées. Enfin des majoliques, des porcelaines de la Chine et du Japon et des faïences de Delft complètent cette collection d'objets précieux, dont l'installation, il faut le reconnaître, laisse un peu à désirer.

Le premier étage est consacré à la galerie de tableaux. Les grandes toiles y sont, comme à Munich, exposées dans des salles spacieuses, recevant la lumière du haut, et celles de dimensions plus

petites dans des cabinets contigus, éclairés par des baies latérales. Du côté opposé à ces cabinets s'étend une longue galerie ouverte, décorée de coupoles et d'ornements d'un goût équivoque et d'un ton peu agréable. Si quelques autres détails décoratifs, sans grande importance d'ailleurs, ne sont pas non plus à l'abri de la critique, il n'y a, en revanche, que des éloges à donner à l'aménagement général pour lequel on a tenu compte de toutes les améliorations suggérées par l'expérience. La lumière est habilement répartie ; les tableaux, placés à portée de la vue et convenablement éclairés, se détachent sur un fond de couleur neutre et bien choisie pour les faire valoir. Enfin, le chauffage et la ventilation, aussi importants pour l'étude que pour la conservation même des peintures, ont été l'objet de soins particuliers, et, au plus fort de l'été, on peut travailler dans les salles sans être incommodé par la chaleur.

Malheureusement le catalogue ne répond guère à cette intelligente appropriation du musée de Cassel. Presque au lendemain de l'inauguration de l'édifice actuel, nous avions constaté l'insuffisance absolue de ce catalogue que nous croyions provisoire. Nous en retrouvions, au printemps de 1881, une quatrième édition qui n'est qu'une simple réimpression[1]. Les tableaux y sont enregistrés sans aucun souci du classement soit chronologique, soit alphabétique, soit par école. Les renseignements sur leur provenance font complètement défaut et un grand nombre des attributions sont manifestement erronées[2]. Bien qu'un certain nombre de toiles sans valeur et sans intérêt aient déjà été éliminées, le musée de Cassel ne pourrait que gagner à une nouvelle épuration. Il contient assez d'œuvres remarquables pour qu'on n'hésite pas à soulager encore l'attention des visiteurs. C'est surtout en fait d'art qu'il faut éviter les fatigues inutiles et prévenir la satiété.

Les tableaux de l'école flamande et de l'école hollandaise consti-

1. *Verzeichniss der in der K. Gemälde-Gallerie zu Cassel befindlichen Bilder.* — 4e édition. Cassel, Th. Kay. Une nouvelle édition plus en rapport avec les progrès de la critique est toujours annoncée comme devant paraître prochainement (1885).

2. C'est ainsi qu'un portrait de G. Netscher (nº 586) est toujours désigné comme représentant probablement Mme de Maintenon, alors que le type et l'âge du personnage peint à la date de 1670 contredisent cette désignation. Un autre portrait par Lairesse (nº 604), donné pour celui de Vauban, ne reproduit en aucune façon ses traits.

tuent la principale richesse du musée de Cassel ; mais Rembrandt, par le nombre et l'importance de ses œuvres, — on n'en compte pas moins de vingt-trois, — y figure dans toute sa gloire. Nous aurons bientôt fini de signaler parmi les peintures des autres écoles celles qui nous paraissent offrir quelque intérêt.

Dans l'école française, depuis la perte des Claude Lorrain qui font maintenant partie de la galerie de l'Ermitage, il faut se contenter de citer deux scènes de la vie des camps, sur l'une desquelles on voit la date de 1643 [1]. Ces deux tableaux, d'une touche facile et moelleuse, d'une coloration sobre, relevée çà et là par quelques intonations plus franches, sont d'un aspect très fin. L'attribution à Sébastien Bourdon semblerait peu vraisemblable, si nous ne trouvions, avec un sujet analogue, le même faire dans un tableau d'intérieur de la galerie La Caze, également attribué à S. Bourdon. (N° 166 du catalogue.) Quant aux trois Poussin qui figurent au livret de Cassel, un seul est authentique. Mais rarement ce maître austère a été mieux inspiré que dans cette *Bacchanale* (n° 280) où il nous montre une nymphe chevauchant sur un satyre, tandis qu'un enfant et un faune font cortège au groupe amoureux. La libre allure des personnages, le parti pris du fond, la puissance des végétations rousses ou verdâtres qui s'enlèvent avec éclat sur un ciel d'un bleu généreux, la crânerie, l'entrain de l'exécution, tout montre ici ce qu'était la facilité naturelle d'un peintre qui, trop souvent, s'est appliqué à éteindre l'ardeur d'un tempérament dont, à ses débuts, il accusait la fougue et qu'il n'a que trop contenu par la suite.

Les Espagnols sont encore moins nombreux que les Français ; mais, bien que l'œuvre appartienne déjà à l'époque de la décadence et qu'elle ait beaucoup souffert, il faut cependant citer le *Saint Jean* qui porte la signature et les parafes compliqués de Matheo Zereso, un élève

1. Notons, en passant, la plaisante méprise d'un critique allemand qui, remarquant l'inscription :

de Careño de Miranda. C'est une belle et énergique figure que ce précurseur à peine couvert d'un lambeau d'étoffe. Avec sa tête intelligente, son air inspiré, ses yeux pleins de feu, il paraît comme soulevé par l'amour divin et il y a là une force d'expression que l'on chercherait vainement dans les œuvres de la décadence italienne.

Celle-ci s'étale un peu trop largement à Cassel, et nous ne nous arrêterons pas à énumérer toutes les fades productions qu'elle y compte. Une *Toilette de Vénus* et une *Andromède* de Palma le Jeune ne rachètent point, par leurs qualités décoratives, la mollesse du dessin et la rondeur du modelé qui, trop souvent, caractérisent les œuvres de ce peintre. En revanche, dans un portrait d'homme attribué au Tintoret et daté de 1585, la facture, tout en restant aussi franche, paraît moins brutale que n'est d'ordinaire celle du maître. Malgré la simplicité de l'attitude et du vêtement, on sent l'habitude du commandement chez ce seigneur à la physionomie décidée, aux traits énergiques et fins ; l'assurance et la pénétrante fixité de son regard sont telles qu'il vous oblige à baisser les yeux. Le modèle a, cette fois, bien inspiré l'artiste, qui gagne à se dépouiller ici de sa rudesse un peu farouche. Mais l'attribution est-elle exacte ? N'était la date, on songerait à Titien plutôt qu'au Tintoret.

Nous sommes, au contraire, pleinement rassuré sur l'attribution au maître de Cadore d'un grand portrait signé de son nom d'ailleurs et

TITIANVS FECIT.

qui représente le marquis d'Avalos[1]. Il fallait, en effet, tout le talent du Titien pour ne pas rendre ridicule le noble personnage qu'il nous

bonwyn, portée au-dessus de cette date sur l'enseigne d'un cabaret qui se trouve dans ce tableau, y vit la désignation d'un peintre jusque-là inconnu et dont il était heureux de signaler, le premier, le nom et le mérite.

1. Si, comme le dit le catalogue de Cassel, il s'agit bien ici du marquis d'Avalos, le doute émis dans la dernière édition du Livret du Louvre au sujet du portrait du même personnage que posséderait notre galerie (n° 451) est parfaitement justifié, car les types des deux portraits diffèrent complètement. Au contraire, la ressemblance avec le marquis d'Avalos, tel que Véronèse nous le montre dans les *Noces de Cana*, est ici frappante. Mais nous ne savons trop sur quel fondement repose la dénomination du tableau de Cassel et nous ignorons sa provenance. A la vente du cabinet du prince de Carignan (30 juillet 1742) nous trouvons cependant les indications suivantes qui paraissent bien se rapporter toutes à ce tableau : « Titien ; un chevalier de Malte, avec un amour et un chien. 84 pouces sur 58. — Vendu 1,750 livres. »

montre dans un si étrange accoutrement : justaucorps rouge, tout brodé d'or avec manches couvertes de mailles d'acier, culotte rouge bouffante par le haut, bas rouges et souliers de velours rouge. Dans ce galant équipage, ce beau seigneur semble se disposer à partir pour la chasse. Il s'appuie sur une lance et, à ses pieds, se tient un chien blanc tacheté de jaune pâle et si admirablement peint qu'on songe à peine à relever l'impossible emmanchement de ses pattes. Le costume est bien somptueux, bien éclatant pour aller ainsi courir la campagne en quête de quelque fauve, et ne s'agirait-il pas plutôt d'une autre aventure ? Comme pour justifier nos doutes, et bien que ce noble personnage soit déjà coiffé d'un chapeau à aigrette et à plumes rouges, un petit amour soulève pour le lui offrir un casque en velours rouge brodé, véritable monument, surmonté d'un énorme dragon que couronne encore un gigantesque trophée de panaches rouges. La pose de bravache et les airs vainqueurs du marquis complètent cet ensemble qui serait grotesque, n'était le fier éclat et le puissant aspect de cette peinture qui, placée au centre du panneau du fond du musée, s'aperçoit dès l'entrée et attire de loin les regards par la pompeuse harmonie de tous ces tons rouges habilement variés qu'exaltent encore les colorations verdâtres du paysage.

Au compte de l'école allemande, nous ne citerons qu'en passant un portrait d'homme, de L. Cranach, et une *Judith* du même peintre, disgracieuse et maniérée, reproduisant une fois de plus un type cher à l'artiste et que nous retrouvons au Louvre dans cette figure de femme qui se promène entièrement nue dans une prairie, et coiffée d'un ample béret affectant irrévérencieusement la forme d'un chapeau de cardinal. La facture est mince et sèche, la couleur dure et le modelé sommaire. C'est un bien autre peintre que ce B. Bruyn, que nous avons eu déjà l'occasion d'admirer à Cologne et que l'on considère, avec raison, suivant nous, comme l'auteur de deux beaux portraits portant les dates de 1525 et 1526. Un dessin très large, une couleur puissante, une conservation parfaite et une largeur de parti qu'on n'est guère habitué à rencontrer à cette date, recommandent assez ces deux ouvrages. En revanche, nous ne ferons point à Dürer



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE DON ALFONSO D'AVALOS,

Par Titien. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

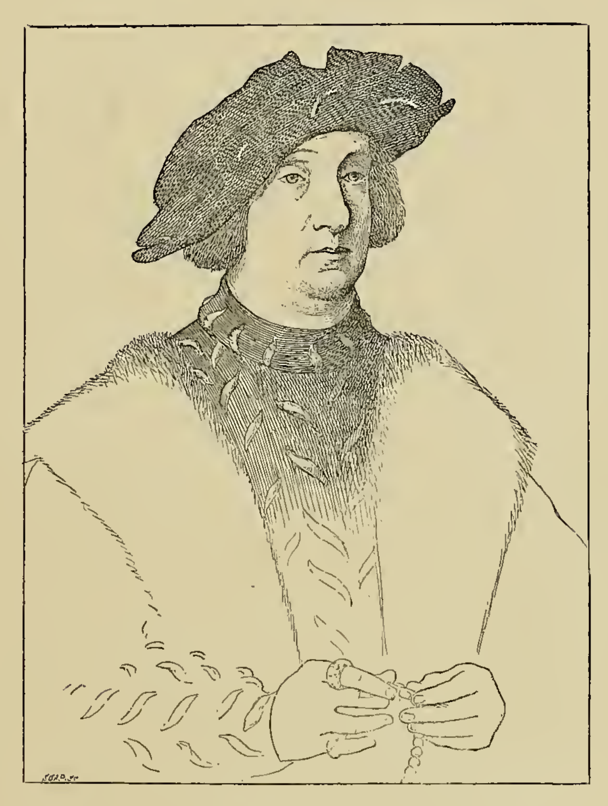
l'injure de lui imputer, avec le catalogue, un portrait d'Élisabeth Tucher, daté de 1499. Dürer avait alors vingt-huit ans et nous ne retrouvons aucune de ses qualités dans ce dessin lâche et négligé, dans cette coloration criarde et cette facture flottante. La faiblesse de l'œuvre est telle que, malgré le dire d'un juge qui fait autorité[1], il nous paraît même difficile de l'attribuer à Wohlgemuth, à moins d'y voir déjà, comme semble d'ailleurs l'indiquer M. Thausing, l'indice d'une précoce sénilité.

Nous aurions fort à faire, au surplus, de suivre le catalogue dans les attributions fantaisistes auxquelles trop souvent il se livre et de chercher sur quels indices il tranche, parfois de la façon la plus étrange, des questions délicates à résoudre et qui commanderaient plus de réserve. A quel propos, par exemple, le beau portrait d'homme (nº 6) désigné autrefois comme étant l'œuvre de Dürer est-il porté maintenant au nom d'un peintre primitif, Jean Joest, le maître présumé de la *Mort de Marie*, alors que Waagen le signalait comme étant de Holbein? Dans sa remarquable étude sur le maître d'Augsbourg[2], Woltmann hésite, il est vrai, à confirmer expressément cette assertion, à cause d'une certaine gaucherie très justement relevée par lui dans le dessin des mains qui égrènent un chapelet. N'était cette légère imperfection, tout ici nous paraîtrait plaider en faveur de l'assertion de Waagen. La précision et la consciencieuse exactitude du dessin, cette finesse d'observation qui s'attache aux moindres détails sans jamais dégénérer en minutie, cet accord de tous les traits qui font l'unité et la vie d'une physionomie, cette façon de dégager le caractère et d'arriver au style à force de précision et de véracité, tout cela est bien digne de Holbein. Lui seul pouvait nous faire trouver quelque intérêt à l'insignifiante figure de ce dévot personnage qu'il nous montre dans une tenue à la fois riche et sévère : manteau bordé de fourrure, chaperon et habit de velours noir semés d'ornements en or. Avec ses petits yeux endormis sous leurs larges paupières et son expression

1. M. Thausing, *Albert Dürer*, traduction française par M. Gruyer, page 61. Un volume grand in-8º. Firmin-Didot.

2. *Holbein und seine Zeit*, par Woltmann.

placide, le bonhomme semble plongé dans un recueillement léthargique. On peut affirmer que celui-là n'a pas été un novateur et que, trop mou pour les défendre, il est resté cependant l'homme des traditions et des vieilles croyances. Dans cette galerie imaginaire où la pensée peut se proposer de réunir, avec la diversité de leurs types, de leurs conditions et de leurs âges, les personnages qu'a peints Hol-



PORTRAIT D'HOMME ATTRIBUÉ A HOLBEIN.
(Musée de Cassel.)

bein, ce portrait tiendrait bien sa place et formerait un piquant contraste avec le masque mobile, les yeux perçants, la bouche malicieuse et caustique de cet Érasme que nous avons au Louvre et dont une ancienne et assez bonne copie nous offre également les traits au musée de Cassel.

Comme pour nous convaincre de la difficulté qu'on éprouve à mettre un nom sur certaines œuvres, excellentes cependant, voici

encore un tableau (n° 48) qui a déjà provoqué bien des suppositions et bien des recherches, restées vaines jusqu'ici. Vus jusqu'aux genoux et de grandeur naturelle, cinq personnages sont assis autour d'une table couverte d'une frugale collation. Le père, sans doute l'auteur du tableau, vêtu de brun et de noir, est coiffé d'une barrette noire à rubans de velours flottants. Tout respire en lui la santé et la belle humeur, tandis que le visage de sa femme est pâle et un peu maladif. Sur les genoux de celle-ci, comme pour expliquer la fatigue et l'altération de ses traits, un gros marmot, tout nu, tient d'une main un bouquet de cerises et cherche de l'autre à entr'ouvrir le corsage maternel. Entre leurs parents, sont placés un gamin et sa sœur, deux figures rondes et joviales, pleines de malice et de gaieté. Sur la table, couverte d'une fine nappe à dessins, on voit quelques fruits, du pain, du fromage, une petite cruche et une coupe en métal, le menu d'un modeste repas. Il fait bon reposer son regard sur cette scène familière que le peintre a reproduite avec amour. Les bambins surtout sont délicieux ; épanouis et comme grisés de l'exubérance de vie qui les anime, les yeux dans les yeux, ils s'excitent mutuellement à ce bon rire enfantin et innocent qui écarte déjà leurs lèvres roses et découvre deux rangées de dents mignonnes. Les costumes indiquent une famille aisée des Flandres, au début du XVIe siècle, entre 1510 et 1530, et l'aspect même de la peinture confirme cette indication. Avec un scrupuleux respect de la réalité, cette peinture est pleine d'énergie et de sobriété. Elle ne semble cependant se rapporter à aucun des artistes le plus en vue à ce moment. Qui donc, à cette date, a pu se proposer une donnée aussi simple ? Au lieu d'imiter les Italiens et de s'échauffer l'imagination pour aborder les sujets mythologiques, alors si en vogue, lequel, parmi les peintres du Nord, s'est contenté de regarder à côté de lui, et, en représentant les êtres qui lui étaient chers, a su, du même coup, peindre ces sentiments éternellement humains, le contentement d'une existence assurée par le travail, la tranquillité et le bonheur d'un foyer honnête ? Il faut que cette intime poésie soit bien clairement exprimée ici pour que, sans la recommandation d'un nom qui l'imposât, l'admiration publique se soit attachée à cette œuvre



PORTRAIT DE FAMILLE.

École flamande du commencement du XVIe siècle. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

d'un inconnu et que tous ceux qui se sont occupés du musée de Cassel aient successivement essayé de découvrir quel en était l'auteur. Après avoir été baptisé longtemps : *Holbein et sa famille,* le tableau porte maintenant au catalogue, avec un peu plus de vraisemblance, le nom de Martin van Heemskerck. En l'écartant à son tour, M. Vosmaer avance timidement celui de Pierre Aertzen; mais ce que nous avons pu voir de ce dernier peintre dans les musées de la Hollande et le tableau de lui qui est au musée même de Cassel ne nous semblent guère justifier cette nouvelle dénomination. Récemment enfin, M. H. Hymans, dans son excellente traduction du *Livre des Peintres* de Carel van Mander[1], incline à croire que Mabuse est l'auteur de cette peinture. Si nous n'ajoutons pas une hypothèse de plus à toutes celles qui se sont déjà produites et si nous faisons grâce au lecteur de nos propres suppositions, ce n'est pas faute d'avoir promené dans mainte galerie de l'Europe nos recherches et nos hésitations. Bien à regret, nous le confessons, nous devons nous résigner à grossir encore de ce bel ouvrage la liste déjà bien longue des chefs-d'œuvre anonymes.

Le tableau de Pierre Aertzen dont nous venons de parler représente une cuisinière entourée de fruits et de légumes. Le sujet est vulgaire et traité d'un pinceau un peu brutal. Nous connaissons de meilleures peintures de ce maître, mais il convient de noter au passage cette apparition d'un genre qui devait s'acclimater et trouver tant de vogue en Hollande. Avec l'âpreté du climat et la pauvreté du sol, les conditions de la vie sont dures dans ces pays du Nord. Il y faut peiner pour obtenir d'un terrain peu consistant ces productions si copieusement accordées à d'autres contrées; aussi, tient-on aux choses à proportion de l'effort qu'on a fait pour les avoir. Il semble d'ailleurs qu'en accumulant ainsi ces fruits et ces légumes, en les groupant à souhait pour le plaisir des yeux, ces premiers peintres de nature morte aient voulu donner à leurs compatriotes l'illusion d'une abondance qui, familière aux Méridionaux, touchait moins ceux-ci et ne leur paraissait pas mériter d'être reproduite.

1. Le *Livre des Peintres* de Carel van Mander, tome 1er, page 319. Deux volumes in-4°. Librairie Rouam, 1884-1885.



PORTRAIT DE LA FEMME DE JEAN GALLUS

Vers le même temps que Pierre Aertzen, et dans un ordre d'idées plus élevé, nous rencontrons un autre précurseur dans cet Antonio Moro qui, tout en conservant un talent très personnel, devait profiter des enseignements que lui fournissait sa vie nomade et allier au consciencieux naturalisme des Flamands quelque chose du style des grands Italiens. Le portrait de Jean Gallus, daté de 1559, et surtout celui de sa femme, dont nous donnons ici les deux remarquables reproductions, nous rappellent, avec des costumes et des types presque identiques, les fortes qualités que nous admirons dans les deux beaux tableaux du même peintre, dont la générosité de la famille Duchâtel a enrichi le Louvre. Né à Utrecht en 1512, après de nombreuses pérégrinations à travers l'Europe entière, Antonio Moro vient finir ses jours à Anvers. Quand il y meurt en 1578, Rubens est né depuis un an déjà, et les deux rameaux de l'art des Pays-Bas, issus d'une même souche et jusque-là peu distincts, vont se séparer avec lui. C'est la branche des Flandres qui, en semblant absorber toute la sève, atteindra la première et tout d'un coup son entier et magnifique développement.

Rubens, qui le lui assurera, est ici représenté par une douzaine de tableaux qui, pour les grandes compositions du moins, ne sont pas de premier ordre. Il est vrai qu'après Munich on a le droit d'être exigeant. Nous passerons rapidement sur ce *Héros couronné par la Victoire,* dans lequel, avec le catalogue, nous consentons à retrouver les traits du peintre lui-même. Cette allégorie sans conviction est la répétition d'une œuvre de sa jeunesse exécutée pour le duc Gonzague de Mantoue en l'honneur de Charles-Quint. Nous ne saurions non plus nous arrêter bien longuement devant des mythologies banales comme cet *Hercule ivre,* entouré de bacchantes et de satyres, ou comme cette aventure de *Jupiter et Calisto* qui nous montre la nymphe ne se prêtant qu'avec inquiétude aux caresses de la prétendue Diane, sur laquelle elle fixe des regards pleins d'une anxieuse curiosité. La méprise, en effet, paraît difficile, et il faut une bonne volonté tout à fait mythologique pour supposer à la chaste déesse la figure par trop virile qu'a prise ici le maître de l'Olympe. Cette grande toile brossée à la hâte est

pourtant signée, ce qui est rare chez Rubens, et datée 1613. A ce

·P·P·RVBENS·F· 1613

moment, la splendide habitation de la place de Meir venait d'être terminée; il s'agissait de battre monnaie, et, comme Rubens avait déjà beaucoup d'élèves, il les associait largement sans doute à ses travaux. Leur collaboration n'est guère moins manifeste dans cette figure de femme vêtue de satin blanc, qui, se tordant les bras à l'entrée d'une grotte, repousse de son pied nu une cassette d'où s'échappent des bijoux. Le repentir de cette *Madeleine* est tout juste celui que peut donner un modèle d'atelier, et la lourdeur de l'exécution décèle surabondamment la main des auxiliaires. On reconnaît mieux le maître, sa science des contrastes et ses qualités décoratives dans un important tableau d'autel : *la Vierge avec l'Enfant Jésus* entourée de saints formant un groupe bien composé qui se détache avec éclat sur un ciel bleu très lumineux. Le portrait, en pied et de grandeur naturelle, d'un Turc vêtu d'une pelisse noire bordée de fourrures et tenant une palme à la main, est une superbe étude, fièrement enlevée, dans laquelle le maître a pris plaisir à réunir les franches harmonies de l'Orient. Dans ce personnage si vivant, nous retrouvons, avec un type un peu différent et quelques modifications à la couleur du costume, l'attitude et l'ajustement de ce mage qui, dans l'*Adoration* du musée d'Anvers, fixe sur la Vierge de si étranges regards.

Une autre charmante composition de Rubens est cette *Fuite en Égypte,* signée et datée 1614, plus petite que celle du Louvre et aussi d'une exécution plus fine[1]. La lumière, très habilement ménagée, semble émaner du divin enfant, et, au milieu d'une obscurité profonde, illumine le visage de la Vierge. Celle-ci, avec l'expression d'une vaillance toute maternelle, serre contre elle le petit Jésus qui dort paisiblement appuyé sur son sein. Dans l'ombre, un ange guide l'âne

1. Nous ne savons sur quelle donnée le catalogue du Louvre a pu avancer que le tableau de Cassel est un pastiche de Dietrich. Un tel pastiche existe en effet au musée de Dresde; mais quant à la *Fuite* de Cassel, la perfection et la liberté de sa facture, bien mieux encore que la signature de Rubens, attestent son authenticité.



PORTRAIT D'UN ORIENTAL,

Par P. P. Rubens (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

par la bride, un autre active sa marche. Saint Joseph, inquiet, se retourne au bruit que fait un cavalier lancé à la poursuite des fugitifs et dont on aperçoit au loin la silhouette. Dans le ciel pur, la lune élève son pâle croissant un peu au-dessus de l'horizon. Cette fuite mystérieuse, cette pauvre famille perdue dans un pays inconnu et semé de pièges, l'émouvant contraste de sentiments si divers, le pittoresque de la scène, tout cela, dans un cadre restreint, est rendu comme Rubens sait le faire, avec la clarté, la force et l'élégante facilité qu'on admire dans ses meilleurs ouvrages.

C'est en quelque sorte l'exagération de son maître que nous offre ici Jordaens avec ses grosses gaietés, avec la fécondité un peu monotone de ses plantureuses compositions. On sent l'excellence de l'ouvrier, l'habileté de sa main dans l'abondante facilité de cette production ; on y sent malheureusement un peu aussi la stérilité de l'imagination, et, quand on rencontre ses œuvres, il semble toujours que déjà on les ait vues ailleurs. Ce sont partout les mêmes sujets — nous les retrouvons encore à Cassel — traités avec les mêmes éléments et les mêmes types : le *Triomphe de Bacchus,* le *Satyre et sa famille,* la *Fête des rois,* etc. [1] Parfois ces grandes toiles, menées avec une étonnante maestria, renferment des morceaux de peinture tout à fait remarquables : la nymphe qui trait une chèvre dans l'*Éducation de Bacchus* [2] est digne de Rubens ; mais, à côté, l'enfant qui braille en se grattant la tête est d'une trivialité choquante, et la distance entre le maître et l'élève s'accuse et se mesure aussitôt. Elle disparaît presque dans un grand portrait de famille où le peintre s'est représenté jeune encore, l'air épanoui, au milieu de sa femme, de ses fils et de ses filles, de beaux enfants bien venus, robustes et vigoureux, comme sa peinture elle-même.

Nous comprenons l'hésitation du catalogue à désigner Crayer comme l'auteur d'une *Adoration des Bergers,* composition familière d'une couleur assez brillante, mais qui n'a ni la gravité, ni l'ampleur de ce peintre et qui nous paraît l'ouvrage d'un élève de Rubens. Nous ne

1. Musée de Cassel, n°s 265 à 273.
2. Musée de Cassel, n° 455.



A. Van Dyck pinx.

Daniel Mordant sc.

PORTRAIT DE FR. SNYDERS ET DE SA FEMME
(Musée de Cassel)

L'Art.

Imp. Lallement.

croyons pas non plus qu'il y ait lieu d'attribuer à Van Dyck une *Halte de cavaliers en reconnaissance,* petit tableau d'ailleurs bien conçu, d'aspect original et dans lequel le ciel, d'un gris très fin, rehausse l'éclat de quelques tons brillants discrètement répartis ; mais Van Dyck n'a jamais eu cette lourdeur dans le dessin, cette vulgarité et cette gaucherie d'exécution. Sans qu'il soit besoin de compromettre son nom par des œuvres douteuses, l'élève de Rubens est d'ailleurs assez bien représenté à Cassel, et s'il n'y a que des portraits, nous ne songerons pas à nous en plaindre. Voici d'abord les frères de Wael, deux artistes aujourd'hui à peu près oubliés [1], mais réunis par Van Dyck — sans doute pendant son séjour à Gênes, car les deux frères y étaient fixés à ce moment — dans une de ces charmantes grisailles dont le musée de Munich est si richement pourvu. Puis le bourgmestre Van Leers et sa femme, la main dans la main ; et un autre ménage, celui des Snyders, des amis du peintre, dont on rencontre en plus d'une collection les sympathiques images. Le portrait en pied et de grandeur naturelle d'un magistrat debout, enveloppé dans sa robe de satin noir, est une œuvre plus importante encore. D'une main, il ramène à lui son ample vêtement, et le geste de l'autre main semble appuyer la parole de ce vivant personnage. Il a grande tournure, du reste, avec son front haut et large, sa moustache en crocs, sa barbe grisonnante, ses cheveux encore noirs et sa physionomie ouverte. Cette belle figure s'enlève simplement sur un rideau verdâtre qui laisse entrevoir un bout d'architecture. La femme qui lui sert de pendant est une gracieuse créature aux traits délicats, aux mains mignonnes et élégantes. La tête est petite et fine, l'œil vif ; les cheveux d'un gris cendré, coupés droits et courts sur le front, retombent légèrement crêpés sur les tempes et encadrent délicieusement le visage dont un costume entièrement noir fait ressortir la blancheur. Elle s'appuie contre une chaise de velours rouge, et, dans le fond, à côté d'un rideau de soie également rouge, apparaît un lambeau de ciel bleu sur lequel un figuier étale ses larges feuilles. Vous le voyez, le thème est simple, mais vous pouvez

1. Un travail de M. Scheibler sur Cornélis de Wael a été traduit et publié dans le *Journal des Arts* en 1883.

bien croire qu'il a été enrichi de toutes les séductions de la forme et de la couleur. Le goût de Van Dyck, ses voyages, ses relations, ses habitudes faisaient de lui l'arbitre suprême des élégances. Il semble même que, tout en conservant leur personnalité, ses modèles aient pris, sous ses pinceaux, je ne sais quelles allures cosmopolites qui prêtent aux riches bourgeois d'Anvers et à leurs femmes les grands airs de l'aristocratie italienne ou anglaise. Rubens est, à notre avis, plus exact, plus scrupuleux dans les représentations qu'il nous a laissées de ses compatriotes, ou du moins les types qu'il en a accrédités paraissent plus conformes à la réalité elle-même.

Ceci dit, il faut, avec des maîtres de cette taille, prendre garde aux jugements trop absolus. Si, pour les caractériser, on essaie d'envisager leur œuvre dans ses acceptions les plus habituelles et d'en trouver en quelque sorte la moyenne, il convient de songer toujours que le propre du génie ou même d'un talent supérieur c'est, en se renouvelant sans cesse, de manifester des qualités si diverses qu'elles semblent s'exclure. De tels hommes ne se laissent pas enfermer dans une formule. Ainsi, bien que l'élégance et la délicatesse caractérisent surtout le talent de Van Dyck, il sait aussi, à ses moments, rendre la plénitude de la vie avec une force et une virilité singulières. C'est une peinture magistrale et un vrai chef-d'œuvre que ce syndic de Bruxelles, Juste de Meestraten, qu'il nous montre debout, vêtu d'une simarre de satin noir avec une collerette et des manchettes blanches. Une de ses mains repose sur un grand volume des Digestes placé avec d'autres livres sur une table couverte d'un tapis vert pâle. Dans le coin à gauche, un beau buste en marbre de Sénèque, et de l'autre côté, une échappée de ciel d'un gris bleuâtre. On n'imagine rien de plus franc, de plus loyal que cet honnête visage. Avec ses grands traits, son regard plein de bienveillance et de fermeté, son air de calme dignité, ce syndic réalise pleinement le type du magistrat accompli. Naturel de la pose, ampleur du costume, largeur et perfection du travail, tout ici est en accord intime avec l'expression du personnage et recommande cette œuvre à l'admiration.

Ces qualités exquises de simplicité et de noblesse, nous les avions

au même degré retrouvées dans un portrait de jeune femme, de dimensions pareilles et placé dans un cabinet voisin. Le catalogue ne donne aucune désignation relative à cette toile, qui mériterait d'ailleurs d'être nettoyée et revernie. Cette jeune femme, c'est l'épouse de



PORTRAIT DE JUSTE VAN MEERSTRATEN,
Par Ant. Van Dyck. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

Meerstraten, Isabelle van Assche, et, en découvrant son nom, nous avons, du même coup, retrouvé la date et l'explication de l'excellence de ces deux portraits : 1636, c'est-à-dire le moment même où Van Dyck était à l'apogée de son talent[1]. Avec un brin de toilette, le jeune

1. Les deux portraits ont été en effet gravés, avec la date et les noms que nous donnons, par I. F. Léonard.

et frais visage de la dame reprendrait tout son éclat; mais le portrait n'aurait toute sa valeur et sa signification que s'il était rapproché de celui de son mari. Il y a ainsi, de par le monde, dans les musées ou les collections particulières, assez de couples primitivement associés et aujourd'hui errants ou fixés à de longues distances, qui ne se rejoindront plus. Une simple cloison sépare à Cassel nos deux époux; nous espérons qu'on réunira ce bon ménage. Les deux peintures ne pourraient qu'y gagner : c'est pour être vues côte à côte qu'elles ont été faites, et, en redevenant voisins, il semble que les deux personnages eux-mêmes retrouveront quelque chose de l'atmosphère morale dans laquelle ils ont vécu. Avant de quitter Van Dyck, citons ici, pour mémoire, deux portraits entièrement détériorés qui lui sont attribués[1], ceux d'un jeune garçon avec des fruits et d'une petite fille avec des fleurs, et qu'il convient évidemment de restituer à l'auteur, quel qu'il soit, du grand portrait de famille de la Pinacothèque[2].

Avec la *Fête des Arquebusiers d'Anvers,* qui figure maintenant au musée de l'Ermitage, la galerie de Cassel a perdu un des plus grands et des plus célèbres ouvrages de Teniers. Elle ne possède plus aujourd'hui que des œuvres assez ordinaires de ce peintre. Les deux tableaux représentant l'*Entrée de la duchesse Isabelle,* à Vilvorde et à Bruxelles, sont des mêlées confuses, d'un aspect très froid et sans grand intérêt. Teniers est plus lui-même dans cette *Chambre de bains* et ce *Praticien de village* (n°s 404, 405) qui, cependant, ne nous apprennent rien de bien nouveau sur son compte. Pour son honneur, nous devrions omettre ce *Jésus montré au peuple par Pilate,* essai malheureux, dans lequel, avec un sans-gêne par trop familier, il groupe, au devant du prétoire, ses buveurs et ses lourdauds flamands et croit avoir assez fait pour la couleur locale en plaçant au fond quelques maisons à terrasses italiennes, sous prétexte de nous représenter Jérusalem.

Nous nous consolerons de ne pas retrouver ici le talent habituel de Teniers, avec deux charmants tableaux de Gonzalès Coques, un peintre rarissime, absent du Louvre jusqu'à ces derniers temps[3], qu'on

1. Musée de Cassel, n°s 198 et 199.
2. Musée de Munich, n° 311.
3. Un don récent de M. Double est venu combler cette lacune.



Gonzales Coques pinx. — F. Jasinski sc.

INTÉRIEUR FLAMAND

(Musée de Cassel)

ne rencontre guère ni en Belgique, ni en Hollande, mais qui, dans ses meilleures œuvres, s'est montré un artiste de la plus fine trempe. Les petits portraits de famille auxquels il excellait nous font voir les gens qu'il peignait placés dans leur vrai milieu, entourés des objets qui pouvaient le mieux caractériser leurs occupations et leurs goûts. Pénétrons, avec lui, dans cet intérieur cossu (n° 459) où s'étalent deux époux de figure rubiconde, épanouis, replets tous deux et parés de riches costumes. Le mari, assis près d'une table, regarde des dessins que lui montre son fils. A côté, la femme apprend à sa fillette à faire de la dentelle. La maison est bonne ; on y vit même un peu trop grassement. Par la porte au large ouverte, on aperçoit une cuisine où, près d'un grand feu, une servante embroche une énorme volaille, sans préjudice d'un paon déjà dressé, de beaux poissons, d'huîtres servies, et d'autres plats encore, apprêts d'un copieux festin. Cette cuisine a tout l'air d'être la pièce principale du logis et le ménage, ce semble, fait un peu trop d'honneur à ce substantiel ordinaire. Il y paraît, du moins, au teint fleuri et à l'embonpoint débordant des deux époux.

Nous respirerons des parfums moins épais et nous trouverons les habitudes d'une vie plus raffinée dans ce petit salon où, avec une si coquette intimité, Coques a réuni un autre couple pour lequel on dirait qu'il a réservé toutes les grâces de son habile pinceau. Le jeune homme, — une tête fine et pâle avec des yeux d'un bleu vif et de longs cheveux blonds retombant sur les épaules, — est élégant et bien pris dans son costume noir. Assis devant une table recouverte d'un tapis rouge sur lequel reposent un écorché de plâtre, une mappemonde et un sablier, il feuillette un gros livre. Près de là, une jeune femme, pâle et blonde aussi, au large front et aux yeux bleus, est vêtue avec une simplicité du goût le plus charmant : robe noire relevée sur une jupe rouge vermillon au bas de laquelle court une mignonne broderie d'argent. Le corsage laisse entrevoir un bout de chemisette blanche et un collier de perles entoure son cou. Dans les cheveux, pour tout ornement, un ruban rouge de même nuance que la jupe. Le clavecin, devant lequel elle se tient, nous montre, finement peinte sur son cou-

vercle relevé, la scène d'Apollon et Marsyas, qui semble placée là comme pour avertir de ménager des oreilles délicates. Il doit faire bon vivre dans cet intérieur, dans ce joli salon où, au-dessus d'une tenture de cuir bleu pâle à ramages d'or, sont rangés, pendus haut comme c'était l'usage en Flandre, des paysages encadrés d'ébène. Cette pièce, le parloir qui se voit à la suite, ces livres, ce clavecin, le choix de ces objets réunis autour des personnages, tout nous parle de leurs goûts, de leur vie, de leur distinction. Ils sont charmants eux-mêmes, bien tournés, bien assortis et paraissent, à bon droit, épris l'un de l'autre. On a voulu reconnaître là le ménage du peintre lui-même. De fait, à ce qu'il nous semble, ce sont bien les traits de Coques tels que nous les montre le portrait gravé par Paul Pontius, et l'âge qu'il paraît avoir s'accorde assez avec la date 1640 portée sur le tableau. Cette année est celle-même de sa maîtrise et certes il l'avait bien méritée; ce tableau en fait foi. La peinture est à l'unisson de toutes ces élégances qu'elle nous indique sans insister, du bout d'un pinceau précis, délié, avec une finesse de touche qui vaut celle de Teniers, et avec une distinction dans les types que celui-ci n'a jamais atteinte. A côté du peintre, chez Coques, il y avait un poète, et dans sa ville natale, à Anvers, il était membre de la chambre de rhétorique qu'il présida même pendant plusieurs années. Tous les accessoires groupés dans notre tableau peuvent donc bien se rapporter à lui. Quant aux traits de cette jeune femme, ils rappellent aussi, en effet, ceux de Catherine Ryckaert[1], la fille du maître de Coques, qui devint son épouse. Le malheur est qu'en 1640 ils n'étaient point encore mariés, leur union n'ayant eu lieu qu'en 1643. Ces dates sont impitoyables; mais peut-être, à y regarder de plus près, ne nous obligent-elles pas à renoncer à notre hypothèse. Des érudits, plus impitoyables encore que les dates, nous apprennent que dans ce ménage la noce avait été

1. Un beau et important portrait de Catherine Ryckaert, daté de 1645 et appartenant à M. Gérard Boilletot, de Troyes, présente une ressemblance incontestable avec le type de cette jeune femme. Un pendant de cè dernier portrait, daté 1646, avec la mention : *Ætatis 29*, fut acheté 18,000 francs par M. Wilson à la vente du marquis de R. (mai 1873). Bien qu'il y fût désigné sous les termes vagues : « Portrait d'un gentilhomme », c'était bien en réalité celui de G. Coques lui-même, et sa ressemblance avec le jeune homme du tableau de Cassel est également frappante.



UN BUVEUR,

Par Frans Hals. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

précédée d'un baptême, et alors ce tableau, son fini précieux, le soin amoureux avec lequel il est peint, la décoration de ce clavecin, sans doute une galanterie de l'artiste à sa belle, la signature même qui, ainsi que nous la donnons ici, porte seulement le prénom « Gonsalès »,

GONSALES · F. 1640 ·

tout s'explique, tout semble confirmer nos suppositions et ajouter au mérite de l'œuvre un piquant intérêt[1].

Avant d'aborder avec Rembrandt les maîtres qui appartiennent en propre à l'école hollandaise, il nous reste à parler d'un artiste qui marque, pour ainsi dire, l'époque précise de la séparation entre les deux phases bien distinctes qu'on peut observer dans l'art des Pays-Bas. Frans Hals est, il est vrai, flamand par sa naissance, mais sa vie s'est passée en Hollande et, pendant sa longue existence, il a été le témoin de la période de grand éclat des deux écoles. Son nom vient donc à point pour passer de l'une à l'autre. Si Hals n'a pas à Cassel une de ces œuvres capitales telles que les grandes toiles que possède le musée de Harlem, il y est cependant très convenablement représenté. Voici d'abord deux jeunes enfants en train de chanter et qui s'acquittent à qui mieux de leur tâche. Le catalogue, nous ne savons pourquoi, suspecte l'authenticité de ces *Jeunes Musiciens,* qui nous semblent bien de la jeunesse de Hals, mais qui n'offrent pas grand intérêt. La facture, tout expéditive qu'elle soit, n'a pas l'allure piquante que nous lui trouvons dans la tête d'étude : *Un Buveur,* dont nous reproduisons ici la signature :

F. hals. f.

et surtout dans ce portrait d'un homme coiffé de travers, avec son chapeau à larges bords, son air tapageur, ses yeux qui rient et sa bouche qui gouaille, le tout indiqué sommairement d'une touche un peu trop apparente, mais spirituelle et correcte à sa manière. Deux petites

1. M. Michiels, parlant de ce tableau, y voit en effet « une scène muette de timide tendresse et de voluptueux prélude ». (*Histoire de la Peinture flamande*, tome IX, page 60.)



PORTRAIT D'HOMME,

Par Frans Hals. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

têtes encore (nos 227, 228), sans doute des études pour un de ses tableaux de *Régents,* montrent une grandeur d'exécution et une puissance de vie qu'on ne s'attend guère à rencontrer dans des dimensions aussi restreintes. La justesse des mises en place, l'abandon et la sûreté des indications nous révèlent à la fois un œil qui voit bien, une main docile et un esprit qui résume. Chez Hals, à ces qualités de fond se joignent, comme des dons particuliers, une finesse et une promptitude d'observation qui lui permettent en quelques traits d'accuser une individualité et de relever chez ses modèles telles façons de se tenir, de regarder, de sourire, qui tiennent à la personne même et caractérisent profondément sa ressemblance. Ajoutez que le travail du peintre est si facile, si plaisant à voir, qu'il semble toujours une improvisation. Aussi, quand il se contient et qu'il ne se grise pas de sa verve endiablée, Hals est exquis et, dans ces portraits où l'on ne sent pas plus l'effort de celui qui peint que la fatigue de celui qui pose, l'art est égal au naturel. Tel est le cas pour les deux nobles personnages (nos 224, 225), — chacun d'eux a ses armoiries figurées dans un coin, — qui revivent si complètement sous nos yeux : le mari fièrement campé dans son costume noir, le teint coloré, l'air décidé, le poing sur la hanche; et la femme avec ses traits fins, sa fraîche carnation, son manteau de soie noire à manches ouvertes sous lequel se découvre un riche vêtement violet et brodé d'or. Cette fois Hals a mené plus avant son œuvre; les oppositions des formes et des tons, pour être moins tranchées, ne sont ni moins savantes, ni moins faciles et, sans dégénérer en vaine parade, la liberté du pinceau est tournée tout entière au profit de l'expression.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que Rembrandt a ses fidèles. A travers les fluctuations du goût qui n'ont pas épargné d'autres gloires, la sienne a toujours été en grandissant. Des hommes, de tempéraments très divers, se sont rencontrés dans une pareille admiration pour son génie et ceux-là même qui, par leur éducation ou les habitudes de leur esprit, semblaient peu préparés à le goûter n'ont pas été les moins fervents. Sous bien des formes, il a reçu des hommages dignes de lui. Dans ces derniers temps, en France, son œuvre gravé était reproduit

à grand luxe par trois publications presque simultanées. Quelques années auparavant, un Hollandais, M. Vosmaer, qui nous avait déjà donné (1863-1868) deux volumes sur le maître, est parvenu, en remaniant cet important travail, à reconstituer, autant du moins qu'elle pouvait l'être, l'histoire de la vie et des œuvres de Rembrandt. Cette nouvelle étude[1] que — par une délicate attention et « avec le désir de porter aussi loin que possible la gloire du grand Rembrandt » — M. Vosmaer a publiée en français, fait également honneur à la piété du patriote, à la science de l'érudit et au goût du critique. Plus récemment encore, l'éminent directeur du musée de Berlin, M. W. Bode, s'est occupé du maître à diverses reprises. Après avoir spécialement étudié les œuvres de la jeunesse de Rembrandt, à l'époque où il habitait encore sa ville natale. M. Bode s'est appliqué, dans un travail d'ensemble, à combler par ses recherches personnelles quelques-unes des lacunes du livre de M. Vosmaer[2].

Nous voudrions aujourd'hui, en profitant de ces diverses publications, essayer, ainsi que nous l'avons fait pour Rubens à la Pinacothèque, de marquer le développement du génie de Rembrandt d'après la suite chronologique de ses œuvres que possède le musée de Cassel. A raison de leur nombre, de leur variété et de leur importance, — il n'y en a pas moins de vingt-trois, datées pour la plupart, et parmi elles des productions capitales qui nous montrent l'artiste sous les aspects les plus divers, — ces œuvres nous fourniront l'occasion de rapprochements propres à éclairer à la fois l'histoire de la vie du peintre et celle de son talent. L'intérêt qu'on peut trouver à ne pas séparer l'un de l'autre est surtout évident avec Rembrandt, et l'attrait de cette observation morale faite en quelque sorte directement est d'autant plus vif qu'il s'agit ici d'une des natures les plus sincères et les plus personnelles que l'on puisse rencontrer.

On serait injuste envers les prédécesseurs ou les contemporains de Rembrandt et on ne le grandirait pas en lui attribuant le rôle de

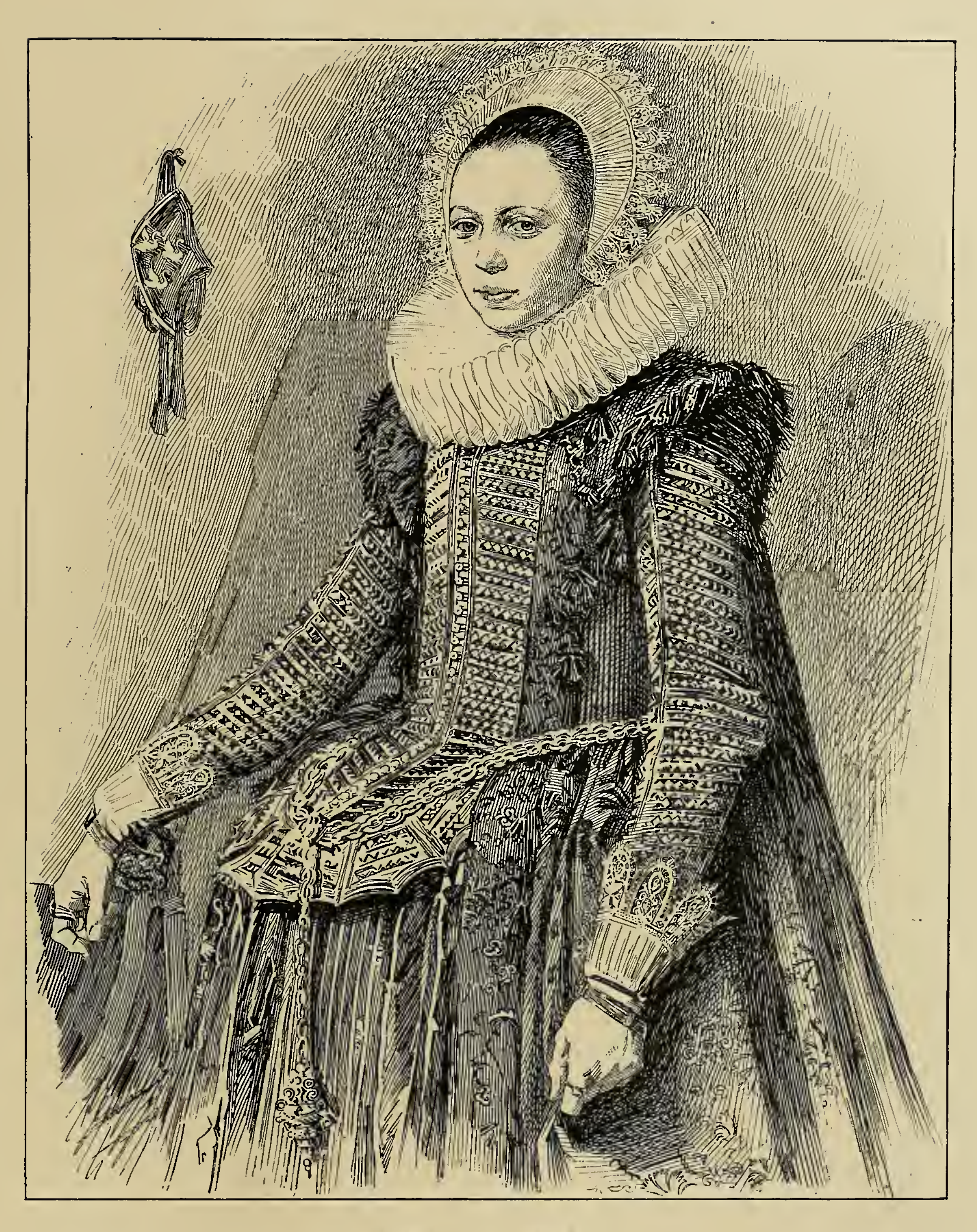
1. Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres,* un volume grand in-8°. Paris, Renouard; 1877.

2. Cette étude sur Rembrandt suivie d'un catalogue complet de ses peintures (*Rembrandt's Künstlericher Entwickelungsgang in seinen Gemälden*) a paru dans le volume intitulé : *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei,* pages 336 à 611. (In-8°, Brunswick. Fr. Vieweg, 1883.)



PORTRAIT D'HOMME,

Par Frans Hals. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.



PORTRAIT DE FEMME,

Par Frans Hals. (Musée de Cassel.) — Dessin de Charles E. Wilson.

fondateur de l'école hollandaise. Sa gloire est assez haute pour qu'on n'essaye pas d'y ajouter aux dépens d'autrui. Le musée de Brunswick nous offrirait de précieuses informations sur ses devanciers immédiats, mais la platitude banale d'une *Vénus et Adonis* de J. Backer, qui se trouve au musée de Cassel, suffirait à nous prouver à quel point l'école hollandaise était réfractaire au sens de la beauté et au style des maîtres italiens, qui faisaient pourtant alors l'objet de ses préoccupations les plus vives. A côté de ces pastiches malencontreux, nous trouverions déjà à signaler, chez quelques artistes, une vague indication des voies fécondes que l'étude sincère de la nature allait ouvrir à cette école. La galerie de Cassel nous permet d'ajouter aux noms des premiers représentants de l'art national celui d'un paysagiste peu connu, Roelant Roghman, qui, un peu plus âgé que Rembrandt, puisqu'il était né vers la fin du XVI[e] siècle, devait devenir son ami. Il avait beaucoup voyagé, surtout dans le Tyrol, et il connaissait bien son pays, car on peut voir en Hollande dans mainte collection, notamment chez M. Six, à Amsterdam, un grand nombre de dessins faits par lui d'après les sites et les châteaux les plus pittoresques de la contrée. Ses tableaux, en revanche, sont assez rares. On peut le regretter en face des grands paysages de Cassel (n[os] 353, 354), deux pendants signés des initiales du peintre et de dimensions peu usitées dans l'école hollandaise. L'un d'eux est un souvenir de ses voyages, emprunté peut-être à l'Italie du Nord, dans le voisinage des Alpes. Mais, au milieu de ces montagnes et de ces accidents multipliés, parmi ces eaux qui jaillissent de tous côtés, l'artiste se sent comme dépaysé. On le retrouve chez lui, reproduisant avec une impression plus saisissante, parce qu'elle est plus immédiate, un des aspects familiers de la Hollande : une campagne plate, des masses d'arbres épaisses, des terrains sablonneux au travers desquels serpente un cours d'eau qui vient s'élargir au premier plan. La peinture est simple et grave, transparente malgré l'intensité de ses tonalités roussâtres et d'une ampleur d'effet et de facture qui explique l'ancienne attribution qu'on en faisait à Rembrandt. Sans qu'il soit possible d'assigner une date précise à ces œuvres remarquables, leur exécution facile et sûre

atteste la maturité d'un talent très personnel et qui mérite d'être signalé.

L'école hollandaise était donc constituée et les maîtres ne lui manquaient pas quand, le 15 juillet 1607, celui qui allait les surpasser tous naissait à Leyde, au bord du Rhin, dont il devait prendre le nom (Van Ryn). Rembrandt était le sixième enfant d'une famille aisée appartenant à la bonne bourgeoisie et qui prit soin de son éducation. Mais le jeune garçon montrant peu de goût pour l'étude des lettres avait manifesté de bonne heure sa vocation. Aussi ses parents le retirèrent-ils de l'école latine où ils l'avaient mis, pour le confier, vers l'âge de treize ans, à un peintre peu connu, Van Swanenburgh, dont les œuvres assez médiocres n'ont guère été épargnées par le temps. Quoique moins bien partagée que d'autres villes telles que Delft, Dordrecht, Harlem ou Amsterdam, Leyde n'était pas cependant déshéritée. Après avoir vu naître Engelbrechtsen et son illustre élève le peintre et graveur Lucas de Leyde, elle comptait encore à cette époque plus d'un artiste supérieur à Swanenburgh et, plus en vue que lui : Esaïas van Velde, Van Goyen et Joris Schooten, par exemple. Sans doute, d'anciennes relations de famille, peut-être même des liens de parenté, avaient décidé du choix de ce maître, chez lequel Rembrandt demeura trois ans. En 1623, nous retrouvons le jeune homme à Amsterdam fréquentant l'atelier de P. Lastman; peu de temps, il est vrai, mais à cet âge où l'influence d'une direction se fait sentir et laisse profondément sa trace. Lastman jouissait alors d'une réputation assez étendue. Il avait voyagé en Italie et vécu à Rome au milieu d'un cercle d'artistes dont Elsheimer était le centre. Ainsi qu'on peut le constater d'après les trois tableaux de lui qui sont au musée de Brunswick, c'était un chercheur, travaillé sans cesse par des désirs d'innovation; aussi ses manières très diverses déroutent-elles un peu, car il ne s'est tenu à aucune. Ses œuvres, malgré tout, restent assez insignifiantes; elles n'attireraient pas l'attention s'il n'avait bénéficié de la gloire de son illustre élève. Est-ce seulement dans les six mois de leçons qu'il lui aurait données que l'influence de Lastman se serait exercée sur lui? Nous sommes porté à croire que si Rembrandt n'a

pas plus longtemps fréquenté son atelier, il a du moins continué d'entretenir avec lui des relations. A défaut d'autre mérite, la fécondité de Lastman devait l'attirer; comme preuve de l'estime où il le tenait, nous voyons figurer dans son inventaire deux livres remplis de dessins de son maître, et il ne serait pas difficile de relever dans son œuvre les emprunts que plus d'une fois il lui a faits.

Depuis le moment où il quitte l'atelier de Lastman, en 1623, jusqu'à l'apparition de sa première œuvre connue, en 1627, nous perdons complètement la trace de Rembrandt. Ce furent là, sans doute, pour lui des années fécondes de recueillement et de travail. A Leyde, où il vivait au milieu des siens, il pouvait, sans se presser de produire, se fortifier dans son art par ces études désintéressées qui sont à la fois l'épreuve et la promesse des hautes vocations. M. le Dr Bode a très justement attiré l'attention [1] sur les premières œuvres que nous connaissions de la jeunesse du maître, œuvres jusque-là souvent méconnues par les critiques à cause de leur caractère très particulier et bien que généralement elles portent son monogramme. C'est ainsi qu'au *Saint Paul* déjà signalé, en 1874, par Woltmann [2], et qui, pendant longtemps, a été considéré comme la seule peinture de cette époque, M. Bode a pu ajouter quelques autres ouvrages indiscutables : un *Changeur*, appartenant au musée de Berlin, daté comme le *Saint Paul* de 1627 et signé des initiales de Rembrandt; un *Vieillard endormi*, de la galerie de Turin (n° 377 *bis*); un *Reniement de saint Pierre*, un *Samson fait prisonnier*, une *Présentation au temple*, etc. Ces diverses peintures ne laissent pas, il est vrai, présager bien clairement les destinées qui attendent le jeune artiste, ni même la nature de son talent. Le *Saint Paul dans sa prison* notamment, acquis de la collection Schœnborn en 1867 pour le musée de Stuttgard, est d'une facture sèche et dure. Les détails y sont accusés pesamment et l'exécution n'a pas grand charme. Et cependant, à y regarder de plus près, l'air réfléchi de ce captif, l'accord de l'attitude avec l'expression du personnage, le geste de cette main qui va écrire sous l'impulsion de la pensée,

1. *Op. cit.*, pages 360 et suivantes.
2. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1874; pages 45 et suivantes.

tout cela n'est pas d'un débutant vulgaire. La précision même de la forme témoigne en faveur de la conscience du peintre. Ni les vagues indications, ni les témérités hasardeuses auxquelles tant d'autres s'abandonnent ne le contentent. Il sent qu'il faut mettre à l'entrée de sa carrière ces notions exactes qu'on n'acquiert que par une sincérité et un labeur opiniâtres, et il s'impose un programme sévère dont il ne s'écartera pas de longtemps. Sa conscience est donc extrême et, si on ne la connaissait pas, le nom de son premier disciple serait fait pour nous étonner. A peine est-il sorti de l'apprentissage que nous voyons, en effet, Gérard Dou, presque aussi âgé que lui, fréquenter son atelier. Au début, cependant, un tel rapprochement s'explique et les œuvres des deux peintres ne laissent pas d'offrir des analogies assez frappantes. Mais ce qui pour Gérard Dou restera toujours le but principal n'est, à ce moment, chez Rembrandt, que la marque d'une observation plus intime de la nature et d'une attention toujours vigilante à suivre les fluctuations les plus délicates de la lumière, aussi bien que les moindres inflexions des formes; le fini est au fond et non à la surface.

Ses habitudes de graveur viennent, sur ce point, en aide à Rembrandt. La pointe de l'aquafortiste ne permet pas de subterfuges ; elle oblige à la précision ; elle force à résumer, à choisir dans la réalité les traits significatifs et à s'en tenir à ceux-là seulement. Rembrandt a commencé de bonne heure son apprentissage d'un art qu'il renouvellera et qui, dès maintenant, en lui faisant étudier les œuvres du passé, lui apprend à connaître les maîtres de l'Allemagne et de l'Italie. Mais c'est surtout avec son propre visage et sur lui-même que, le burin, le crayon ou le pinceau à la main, il poursuit des expériences qu'il ne se lasse pas de varier. De profil, de face, en buste ou en pied, il pose dans toutes les attitudes et sous toutes les lumières. Il ne saurait trouver modèle plus complaisant, ni qui se prête de meilleure grâce à toutes ses tentatives; et alors, en face de son miroir, il se campe le poing sur la hanche, il se drape, il ébouriffe sa chevelure rebelle, il se coiffe d'un turban ou revêt l'armure d'un homme de guerre; ou bien, il étudie sur ses traits l'effet des impressions les

plus diverses : le rire, la méditation, la souffrance, la colère ou le désespoir. Quelquefois aussi, plus rarement, il nous montre ses proches, sa mère surtout, une figure vénérable dont il exprime, avec un respect tout filial, la fine et bienveillante physionomie. Dès cette première époque apparaissent déjà quelques essais de clair-obscur dans des compositions comme le *Reniement de saint Pierre,* par exemple, et surtout dans ces petits portraits, peints sur des panneaux de chêne, qu'il fait de lui-même ou de ses amis, et dont on trouve des exemplaires dans les collections de Gotha, de Nuremberg, de La Haye et au musée même de Cassel. L'exemplaire de ce dernier musée (n° 361), que M. Bode considère comme le premier en date, nous montre la tête du jeune peintre, noyée dans une ombre transparente, légèrement verdâtre[1], sur laquelle les lumières sont exprimées très franchement par des empâtements assez prononcés pour que les cheveux aient pu être, par places, tracés avec la hampe même du pinceau dans la couleur encore fraîche. L'effet cependant est encore un peu sommaire et grossier, et les détails dans la partie laissée dans l'ombre sont à peine visibles. Ces essais resteront pendant quelque temps isolés. L'artiste comprend que, s'il peut se permettre ces expériences comme des études et en se prenant lui-même pour modèle, il lui faut viser à une interprétation de la nature plus scrupuleuse et plus formelle dans les portraits qu'il fait pour les amateurs. C'est avec la plus respectueuse conscience qu'il s'y applique ; aussi bientôt son talent est-il connu et sa réputation commence à rayonner dans la contrée.

Un de ses contemporains, le bourgmestre de Leyde, Orlers, dans la description qu'il publiait de cette ville en 1641, nous apprend que Rembrandt, à raison « du succès obtenu par ses œuvres auprès des habitants d'Amsterdam et des nombreuses commandes de portraits ou de tableaux que ceux-ci lui avaient faites, se décida à aller s'établir de Leyde à Amsterdam et à quitter définitivement sa ville natale en 1630 ». Fixé dès lors dans ce milieu si vivant, si peuplé de peintres, il y est

1. Dans une polémique assez vive engagée au sujet des ombres verdâtres de ces petits portraits, un critique allemand, M. A. de Wurzbach, a (très à tort suivant nous) pris à tâche d'égayer le public à propos de ce qu'il nomme *les Rembrandt verts du Dr Bode.*

bientôt considéré lui-même comme un des premiers et entouré d'élèves. En attendant qu'il aille plus tard demeurer en plein quartier des Juifs, il est souvent attiré de leur côté. Il a bien des raisons de frayer avec eux. Dans la société des rabbins, il aime à se renseigner sur la Bible, à en pénétrer le sens, à en découvrir les beautés. Il va fureter chez les brocanteurs pour y chercher ces étoffes, ces curiosités de toute sorte qu'il se met à collectionner et qu'il appelle « ses antiques ». C'est là aussi qu'il trouve des modèles à son goût, ces vieillards au nez busqué, aux paupières épaisses, dont si souvent il a reproduit le type franchement hébraïque. Dans une de ces études, datée de 1630, que possède le musée de Cassel (n° 348) et qui porte le monogramme usité par le peintre à cette époque, les moindres détails, les poils de

RL. 1630.

la barbe, les rides et les plis de la peau, sont minutieusement indiqués, mais déjà d'un pinceau plus souple et avec un sentiment plus large de l'ensemble; le ton est aussi devenu plus brillant dans les lumières, plus savoureux et plus transparent dans les ombres.

Autant qu'on en peut juger d'après l'analogie des monogrammes et surtout d'après la facture, c'est vers la même date qu'il faut placer le portrait de Coppenol (n° 358), le calligraphe très réputé dont Rembrandt nous montre l'étrange visage : une tête falotte, d'un ovale irréprochable, de petits yeux ronds, une bouche minuscule. Le front plissé, l'air sérieux, tout attentif à la grave occupation à laquelle il se livre, Coppenol est en train de tailler une plume qu'il tient délicatement dans sa main petite, ramassée et adroite. Ce n'est pas une mince affaire, car, en Hollande et dans ce temps, les calligraphes étaient renommés à l'égal des écrivains et célébrés par les poètes. Celui-ci d'ailleurs resta jusqu'au bout l'ami de Rembrandt, qui plus d'une fois l'a représenté. Dès 1631, il avait fait de lui un autre portrait qui est au musée de Saint-Pétersbourg; mais le tableau de Cassel, plus librement exécuté et de qualité supérieure, a été évidemment peint un peu après, probablement en 1632. La facture a gagné comme ampleur, et

l'ombre qui enveloppe une partie du visage conserve, avec sa vigueur, toute sa transparence. Nous sommes au temps de la *Leçon d'anatomie*, œuvre encore inégale, peu équilibrée; de beaucoup la plus importante que le peintre eût encore tentée, mais où, malgré des préoccupations évidentes de force et d'unité, il serait facile de relever des timidités et des incohérences. Si quelques-unes des têtes y sont tout à fait remarquables, celle du Docteur Tulp, par exemple, avec son air grave, calme et digne, d'autres, au contraire, sont loin d'avoir la fermeté des portraits séparés que peignait alors le jeune maître.

Les relations de Rembrandt, nous le voyons, se sont étendues; il est déjà bien en vue puisqu'on lui a confié un pareil ouvrage, et, dans la compagnie des médecins et des anatomistes, il va encore trouver plus d'un enseignement pour son art. Il fréquente aussi les poètes, et c'est également au musée de Cassel[1] que nous rencontrons le beau portrait de l'un d'eux, de ce Jean Krul qui, M. Vosmaer nous l'apprend, avait été forgeron. On ne le croirait guère, et cette main fine et blanche, avec ses doigts grêles, ses veines bleuâtres qui apparaissent sous la peau un peu flétrie, est bien la main d'un écrivain, non celle d'un artisan. La pose est naturelle et la silhouette très étudiée. Grâce au ton neutre du fond et à la simplicité du costume noir, le regard va droit au visage, à cette figure large, intelligente et ouverte. Loin de trouver à la peinture la minutie, la pauvreté que lui reproche M. Bode, nous y louerons, au contraire, une ampleur de style qui s'allie ici aux plus rares qualités de conscience et de pénétration; c'est par cette lente et légitime progression de talent que Rembrandt prépare et va mériter l'éclosion prochaine de son génie.

Vers cette date, nous voyons apparaître dans l'œuvre de l'artiste, et nous aurons plus d'une fois occasion de signaler par la suite, un gracieux visage de jeune fille, celui de Saskia van Uilenburgh qui allait devenir la femme de Rembrandt. Où s'étaient-ils connus? Par quel hasard cette fille noble et riche avait-elle rencontré sur son che-

1. M. Vosmaer assigne la date 1634 à ce portrait (musée de Cassel, n° 351); nous croyons avec le catalogue qu'il convient de lire 1633. Les premières lettres de la signature et les premiers chiffres de la date sont cachés par la bordure du cadre, mais on voit assez nettement les deux terminaisons : ...brandt, et au-dessous : ..33.

min ce plébéien? On est réduit aux conjectures. Restée orpheline dès l'âge de douze ans, Saskia avait été recueillie par une de ses sœurs mariées. Elle comptait parmi ses alliés des magistrats, des littérateurs, un peintre même, Wybrand de Geest, dont le musée de Stuttgard possède un remarquable tableau de famille. A cette date, Rembrandt était déjà célèbre; il avait de nombreux élèves et les commandes abondaient chez lui. Il pouvait donc, sans trop de présomption, aspirer à une telle union. Sans doute un penchant mutuel avait décidé les deux jeunes gens et après leur mariage, célébré au mois de juin 1634, le peintre ramenait de la Frise la jeune femme pour s'installer avec elle dans sa maison de la Breetstraat, à Amsterdam.

Entré dans cette âme passionnée, l'amour l'avait envahie tout entière : les deux époux étaient tout l'un pour l'autre. Mais, dans ce court intervalle de bonheur qui leur fut accordé, il y avait encore place pour le travail. Rembrandt trouvait un modèle dans cette compagne aimée qui se prêtait à tous ses caprices et se laissait parer à son gré. Aussi les images de Saskia abondent-elles, et dans les nombreux dessins, dans les gravures et les tableaux que Rembrandt nous a laissés d'elle, il la fait revivre pour nous. Entre tous ces portraits, le plus important est assurément celui du musée de Cassel. Peint avec un soin extrême, sans doute aux environs de leur mariage, il ne porte cependant ni date, ni signature. Apparemment, c'est à Saskia elle-même qu'il était destiné (il provient en effet de sa famille) et il n'était guère besoin d'en affirmer l'authenticité : l'œuvre l'affirmait elle-même. La jeune femme est vue de profil, coiffée d'un large chapeau de velours écarlate qu'ombrage une plume blanche. Le nez droit, un peu gros du bout, la bouche pincée, le menton légèrement renflé, forment un ensemble plus piquant que régulier. Les traits n'ont pas grande beauté; mais l'air mutin de ces petits yeux, la fraîcheur des lèvres, l'éclat du teint, le modelé délicat du front leur prêtent un charme irrésistible de jeunesse et de vivacité. Frisottés, rebelles, ardents comme ceux du peintre lui-même, les cheveux s'échappent capricieusement de la toque. Quant au costume, il est d'une richesse extrême : une pelisse de fourrures jetée négligemment sur un corsage de velours

rouge et rattachée par une cordelière avec de grosses agrafes en or bruni; un collier de perles de prix qui s'étale sur une chemisette couverte de broderies d'or et d'argent, d'un travail très compliqué; des bracelets, une chaîne d'or dans les cheveux et de grosses perles aux oreilles; tout cela d'un goût plutôt italien que hollandais. Dans cet accoutrement pittoresque, mais un peu surchargé, on sent l'époux épris qui n'épargne rien pour parer celle qu'il aime. La peinture est minutieusement étudiée et toute cette joaillerie détaillée pièce à pièce; mais, si désireux qu'il soit de faire parade de ces richesses, l'artiste se résigne cependant aux sacrifices nécessaires et, afin de reporter toute l'attention sur ce frais visage, il a noyé le bas de la toile dans une ombre transparente. Hélas! Qu'elle est frêle cette mignonne créature! Si frêle qu'avec ses vingt-deux ans, elle paraît une enfant. Quel contraste avec Rembrandt tel qu'il se montre dans les nombreux portraits que nous avons de lui à cette époque, au Louvre, à Berlin, à Florence, à Cassel même où nous le voyons presque de face (n° 357), le visage éclairé et ombré fortement, avec sa solide charpente, son gros nez épaté, ses lèvres épaisses, ses cheveux crépus, sa moustache en broussailles, avec le regard interrogateur et pénétrant de ces yeux au-dessus desquels la concentration de la volonté a creusé des plis, et qui suivant l'heureuse expression de M. Vosmaer « couvent la lumière et se rétrécissent comme des griffes pour saisir les formes et les effets! » Le travestissement guerrier — casque à plumes, hausse-col et manteau rougeâtre — est en parfait accord avec l'aspect de ce visage énergique. Fidèle à ses habitudes laborieuses, le peintre poursuit ainsi obstinément son éducation de peintre et, dans cette pâte toujours plus substantielle qu'il manie avec une si étonnante dextérité, il sait désormais fixer et enfermer la lumière.

Cette période de jeunesse était donc bien remplie et les œuvres nombreuses qui attestent sa fécondité nous montrent Rembrandt variant tour à tour ses expériences, poussant dans les directions les plus diverses des recherches qu'il fait successivement porter sur toutes les parties de son art. Aucun des problèmes que peut se proposer un peintre ne le laisse indifférent. Il veut savoir ce qu'ont fait ses prédé-

cesseurs et, sur des exemplaires de choix qu'il possède, il consulte l'œuvre gravé des plus grands artistes de toutes les écoles. Toutefois son fier génie n'accepte point de maître. Il répugne aux chemins frayés; dût-il errer à l'aventure et quelquefois s'égarer, il aime à marcher seul. Aussi, comme sa couleur, son dessin est bien à lui. En face de la nature qui reste sa vraie institutrice, il s'embarrasse peu de cette pureté idéale et abstraite du contour pour laquelle il n'est pas fait; mais, oubliant volontairement ce qu'il sait, avec la timidité émue d'un débutant, il conserve jusqu'à la fin, pour exprimer les beautés qu'il découvre dans la réalité, ces gaucheries délicieuses et cette simplicité naïve dont les séductions sont irrésistibles. C'est dans les riches collections de ses dessins que possèdent les principaux cabinets de l'Europe qu'on peut voir avec quelle opiniâtreté il s'attache à ses idées; comme il y revient pour les amender, et avec quel bonheur il saisit, parfois en quelques traits, l'expression d'un visage, la vérité d'une attitude, l'ébauche même d'un geste et l'éclair furtif d'un sentiment. Dans ces indications sommaires qui s'adressent à l'âme parce qu'elles en viennent, on est étonné de ce qu'il peut enfermer d'éloquence et de poésie.

Sa manière de composer n'est pas moins personnelle. A force de vivre avec son sujet, il en est comme possédé; on dirait qu'il le voit et la façon dont il le rend est aussi pathétique qu'inattendue. Ses personnages, il faut bien le reconnaître, sont quelquefois vulgaires, laids, trapus; mais la vie déborde en eux et, acteurs ou témoins, ils semblent absorbés par les scènes auxquelles ils sont mêlés. Les foules qui s'agitent dans ses eaux-fortes ou ses tableaux ne sont pas des troupes indifférentes, des comparses qui escortent les premiers sujets et dont la principale mission serait de garnir une composition, d'en meubler les vides. Ces foules sont vraiment peuplées d'hommes, traversées par des sentiments complexes qu'elles manifestent énergiquement. Sans se substituer jamais aux personnages essentiels, elles leur prêtent un utile secours et ramènent sur eux l'attention. Quant au sujet lui-même, le maître excelle à le mettre en évidence et les inflexions des lignes, la disposition des groupes, l'isolement ou la

silhouette mouvementée des figures principales lui suffiraient pour appeler et fixer là où il le veut l'intérêt. Aussi bien et mieux que lui, cependant, d'autres ont su se servir de ces moyens. Mais la lumière va procurer à Rembrandt un élément d'expression qui lui sera propre et qui caractérisera de plus en plus son originalité. L'emploi qu'il en fait marque dans la peinture une véritable révolution dont l'influence s'exercera profondément sur l'art tout entier et en renouvellera toutes les données.

Pour le dessin, c'est le clair-obscur qui lui enseignera à perdre à propos une forme, à mieux insister sur une autre qui lui paraît plus significative; à noyer des contours ou à leur donner, s'il en est besoin, un relief inusité. C'est encore le clair-obscur qui, en restreignant le champ des colorations vives et en les encadrant de tons neutres, lui permettra de renforcer l'éclat de celles-ci. Enfin cet emploi de la lumière dont bientôt il disposera en maître lui fera découvrir, dans le domaine de la composition surtout, des perspectives jusque-là ignorées. Que de ressources dans ce merveilleux instrument, capable à la fois de délicatesse et de force, et qui pour rendre toutes les nuances de la pensée humaine fournit des combinaisons inépuisables! Les formes évoquées par le maître semblent se transformer sous nos yeux; on croit les voir émerger de l'obscurité, s'épanouir, animées par lui d'une vie resplendissante, et, après avoir un instant brillé, se replonger bientôt après dans les ténèbres. Baignés dans cette atmosphère, les objets les plus insignifiants s'imprègnent de poésie et de mystère. A la fois réels et transfigurés, ils prennent le degré d'évidence ou d'effacement qu'a voulu leur donner le peintre, et, tout empruntés qu'ils sont à notre monde, ils nous parlent aussi de cet autre monde créé par l'imagination du grand artiste qui nous en a apporté la révélation.

De nombreux dessins de cette époque, des lavis à l'encre de Chine et à la sépia, nous paraissent faits particulièrement en vue de cette étude du clair-obscur qui était peu à peu devenue la préoccupation dominante de Rembrandt. Sa petite famille réunie le soir autour du foyer, ou bien quelqu'un de ces taudis enfumés et obscurs qui abondent dans le quartier qu'il habitait, moins que cela, une grange, une étable

rustique, suffisaient à lui fournir des sujets d'observation incessants. Dans ces intérieurs qu'éclaire un jour douteux, la lumière, pénétrant par quelque baie étroite, vient se concentrer ou se perdre, en posant çà et là sur son passage quelques accrocs plus vifs qui font deviner les objets bien plus qu'ils ne les montrent. Les violents contrastes aussi bien que les insensibles dégradations sont soigneusement notés par le peintre, et il apprend à construire par l'effet une composition, comme d'autres avant lui l'avaient établie par les lignes ou les couleurs.

Même en ces années de bonheur, on le voit, Rembrandt ne se relâche pas de son travail. Quoi d'étonnant d'ailleurs si ses tentatives manquent parfois de mesure ; si, lui qui montre une telle conscience en face de la nature, il se laisse aller, quand il n'est pas maintenu par elle, aux élans de passion qui sollicitent sa jeunesse ! Il faut que cette exubérance se tempère peu à peu, que cette vie trop pleine et trop riche apprenne à se contenir. Comme ces métaux précieux qui n'abandonnent qu'au feu les scories auxquelles ils étaient mêlés, et qui, pour acquérir toute leur valeur, doivent repasser par la fournaise, le génie du maître avait besoin pour se purifier et grandir de subir le contact du malheur. Cette existence qui jusque-là s'était écoulée paisible, remplie par l'amour de l'art et les joies de la famille, allait être profondément troublée. L'heure de l'épreuve était proche et, avec elle aussi, celle de la maturité.

Coup sur coup, en effet, Rembrandt était frappé dans ses plus chères affections. Sa mère meurt la première (septembre 1640) ; sa femme la suit de près (juin 1642) et, de l'année même où il perd Saskia, comme s'il voulait marquer cette date fatale, il signe une des plus importantes et certainement la plus célèbre de ses œuvres, la *Ronde de nuit*, cette création audacieuse et indécise, décousue malgré son unité, pleine d'efforts apparents et de délicatesses cachées, vision étrange qui inquiète le bon sens et ravit l'imagination, où l'on sent, à vrai dire, plutôt le trouble enfiévré de la recherche que la clairvoyance du but.

Ce n'est donc pas encore la pleine maturité que nous révèle la

Ronde de nuit, et avec des beautés saisissantes elle porte aussi en elle la trace de contradictions et de violences qui ne sont pas le fait d'une entière possession de soi-même. Rembrandt doit continuer à lutter, il n'est pas sorti vainqueur de ce combat qui se présente, pour tout peintre, alors qu'il lui faut tirer des données positives de la réalité l'idéal particulier qu'il se propose d'exprimer. Nulle part, d'ailleurs, les hésitations et les tiraillements de sa volonté ne se manifestent d'une manière plus significative que dans les paysages qui, vers cette époque, apparaissent dans son œuvre.

Était-ce par cet amour qu'il avait toujours éprouvé pour la nature, était-ce par ce vague besoin de consolation qui attire vers elle les âmes endolories que le pauvre abandonné se sentait poussé? Quoi qu'il en soit, les études de paysage auxquelles depuis longtemps il s'était livré deviennent à cet instant de sa vie plus sérieuses et plus suivies. Ce sont d'abord de nombreux dessins, les uns simples griffonnages, pris debout, à la hâte; d'autres plus serrés, poussés plus à fond. Ce sont aussi des eaux-fortes qui semblent également faites en face de la nature, en attaquant le cuivre directement, tant l'exécution y est libre et décidée, précieuses indications où l'on saisit sur le vif ce travail d'un esprit singulièrement prompt, qui, d'emblée et avec un merveilleux instinct, fait aussitôt la part de ce qu'il doit prendre et laisser. Ces études sont d'une sincérité extrême; elles montrent le même besoin d'intelligente exactitude dont Rembrandt est animé quand il est aux prises avec la figure humaine. Au lieu d'affecter vis-à-vis de la nature des airs de domination, il sait que, pour pénétrer ses secrets, il faut la consulter avec conscience, et qu'elle ne se révèle qu'aux humbles, à ceux qui l'aiment. Il s'attache donc à reproduire les aspects les plus caractéristiques et les plus simples du pays où il vit : un canal avec des barques, un chantier, un moulin, une chaumière entourée de son îlot de verdure, la perspective d'une ville ou d'un village, parfois même un bout de haie, une barrière, un chemin avec l'homme ou la bête qui passe. Mais ce qui le tente le plus, c'est la grande plaine qui s'étend jusqu'à l'infini, avec les lignes horizontales de ses terrains et de ses eaux qui, dans leurs brusques raccourcis, se suivent de très

près et finissent par se confondre. Tout fait saillie sur cet horizon rasé : la modeste silhouette des toits de chaume, les découpures de la végétation, tantôt libre et imposante, tantôt courbée impitoyablement et comme ployée sous cette ligne de destruction qu'a tracée le vent de la mer et en deçà de laquelle il ne permet aucun écart. Ce n'est pas là une contrée imaginaire : les contours dessinés d'une main ferme ont une précision photographique, ils sont accusés par la pointe de la plume ou du burin d'un trait serré, nerveux, expressif à force de rigueur et de concision. Ajoutons que l'élégance et la vivacité de ce trait paraissent toutes modernes et que de notre temps les meilleurs maîtres de l'eau-forte et du croquis semblent s'en être inspirés.

Ce caractère de véracité, ces qualités d'exactitude, nous les trouvons dans un petit paysage du musée de Cassel où se lit, assez difficilement, la date de 1646[1], mais dont les sobres colorations sont très heureusement réparties. La donnée est des plus modestes : sous le ciel clair d'un jour d'hiver, le peintre nous montre un canal bordé de maisons et couvert de glace, sur lequel de petits patineurs, indiqués en quelques coups de pinceau, prennent leurs ébats. Peut-être trouverait-on à reprendre à la coloration un peu trop jaune des terrains éclairés par le soleil. Est-ce du sable ou bien est-ce, comme nous le croyons, de la neige que le peintre a voulu représenter ? L'incertitude est permise à cet égard. Mais, pour le piquant de l'effet, cette esquisse rappelle les eaux-fortes les plus heureusement enlevées et semble, comme elles, exécutée en face de la nature. En revanche, d'autres paysages de Rembrandt, œuvres plus importantes et plus travaillées, nous paraissent avoir un tout autre caractère. Par un hasard assez étrange, l'un d'eux, *la Ruine,* que nous trouvons également au musée de Cassel (n° 372), reproduit exactement la disposition générale et quelques-uns des principaux éléments du *Coup de soleil* de Ruysdael qui est au Louvre (n° 473) : une plaine avec un cours d'eau que traverse un pont, puis des bois dominés par des côtes semées d'habitations et

1. Nous sommes d'accord avec M. Bode pour reconnaître dans les caractères tracés d'une manière peu distincte, il faut le reconnaître, cette date de 1646 et non celle de 1636 que généralement on avait le plus souvent acceptée pour ce petit paysage.

de ruines. Mais quel contraste entre les deux œuvres! Chez le grand paysagiste tout est clairement indiqué et, sous la lumière d'un jour froid, les moindres détails de cette contrée — on croit que c'est la Gueldre — apparaissent écrits en termes d'une justesse et d'une précision extrêmes. La poésie naît de l'accord de tous ces éléments pittoresques, de la vérité de l'effet, de la pâleur de ces reflets mobiles que de légers nuages promènent sur le dos des montagnes et qui semblent fuir sous vos regards mêmes. Rembrandt, au contraire, enveloppant dans une ombre colorée et intense toute la nature, la laisse supposer plus qu'il ne la montre : il sollicite votre pensée bien plus qu'il ne la fixe. Puis, à mesure que vous pénétrez dans cette atmosphère et que votre regard s'habitue à ces colorations vigoureuses, des formes confuses se meuvent, se démêlent, finissent par se dessiner; des barques apparaissent, des fabriques, des villages, une ruine qui rappelle le profil de ce temple de Tivoli qu'on retrouve dans maints tableaux de cette époque; un moulin à vent semble agiter ses grandes ailes, des cygnes s'ébattent dans l'eau et au premier plan se dresse sur son cheval un petit personnage à manteau rouge, coiffé d'un de ces énormes turbans qu'affectionnait le maître et qu'ont copiés ses élèves.

On peut voir dans plusieurs collections anglaises et on retrouve aussi au musée de Brunswick d'autres paysages de Rembrandt qui offrent, à un degré supérieur encore, ce caractère mystérieux et fantastique qu'il a parfois porté jusqu'à l'invraisemblance la plus absolue. Le contraste entre ces peintures, dans lesquelles il s'abandonne à toutes les visions qui hantent son esprit, et les dessins ou les eaux-fortes qui manifestent, au contraire, une si respectueuse interprétation de la nature, on peut également le constater dans plusieurs autres ouvrages qui datent de cette période de la vie de l'artiste. Tantôt il semble se venger des contraintes de la réalité en les secouant avec la plus incroyable audace, et tantôt il s'applique à la copier avec cette docilité entière qui, en lui procurant des occasions salutaires de se renouveler, finira par assurer la liberté et la grandeur de son talent. C'est de ce temps, en effet, que datent aussi quelques-unes de ses œuvres les



LA RUINE.

Paysage de Rembrandt. — Dessin d'Émile Michel.

plus mesurées, de celles où il dit le plus complètement ce qu'il veut dire. Bientôt même, à force de sincérité et de travail, l'accord va se faire et les tendances, en apparence contradictoires, que nous voyons aux prises, se concilieront dans l'unité de ce merveilleux génie. Rembrandt ne cesse donc pas d'interroger la nature et, quel que soit le charme qu'ait pour lui le paysage, la figure humaine reste cependant le sujet le plus habituel de ses études. En continuant à se prendre pour modèle il nous laissera ainsi, pour toutes les étapes de sa vie, des renseignements irrécusables sur sa personne même et sur les modifications de son talent. Un portrait du musée de Cassel (n° 364) daté de 1639, et dans lequel nous croyons qu'on a raison de reconnaître ses traits, nous le montre en pied, dans un accoutrement d'une riche simplicité, coiffé d'un chapeau à larges bords, vêtu de noir avec des bouffettes de dentelles et une collerette blanche. Le deuil ne s'est pas encore abattu sur son foyer, c'est toujours un élégant cavalier, un peu trapu, mais à l'air vaillant et ouvert. La tête déjà forte est élargie encore par son ample chevelure et se détache fièrement sur un fond d'architecture très coloré.

A ce temps encore il convient de rapporter de nombreuses et admirables eaux-fortes faites d'après des personnages qui posaient devant lui. C'étaient des lettrés, des savants, des peintres, des pasteurs ou des rabbins qui formaient ses relations, puis le fidèle Coppenol et aussi des marchands de curiosités chez lesquels trop souvent il allait vider sa bourse. Son cercle s'est élargi et, quand désormais il consacre son burin à ces compositions bibliques qui toujours lui sont restées chères, il est en mesure d'y multiplier les contrastes, d'y opposer, avec leurs physionomies caractéristiques, la riche diversité des tempéraments humains et il atteint, dans la *Pièce aux cent florins,* par exemple, une puissance d'expression que nous ne lui avions pas encore vue. Mais, pour la peinture de ces mêmes scènes, il va entrer dans des voies nouvelles et, restreignant le nombre de ses personnages, il préférera aux épisodes compliqués qu'il recherchait autrefois des données plus simples avec lesquelles il pénétrera plus profondément dans la poésie de son sujet et la manifestera avec plus d'éloquence.

Les musées de Dresde, de Brunswick et celui du Louvre nous offrent des types excellents de ces compositions pathétiques ou touchantes dont les livres saints lui ont le plus souvent fourni le sujet. Notez que ces œuvres, qui comptent parmi les meilleures du maître, appartiennent au moment le plus cruel de sa vie. Il semble que tout conspire pour l'accabler. Il a perdu les êtres qui lui étaient chers, celle qui faisait la joie et la dignité de son foyer. Du moins, dans cette demeure où il vit avec son jeune enfant, solitaire, presque oublié, il trouvait encore, avec le souvenir des jours heureux, la satisfaction de ses goûts d'artiste et de collectionneur. Mais bientôt il lui faudra renoncer à toutes ces richesses qu'il a lentement amassées. Lui qu'on a essayé de nous représenter comme un avare, de tout temps il a été indifférent à l'argent, peu soigneux dans la gestion de son bien. A la mort de sa mère, il aliène à des conditions onéreuses sa part d'héritage pour se débarrasser du souci qu'entraînerait sa réalisation. Du vivant de Saskia, nous avons vu dans quels atours il la peint, de quels bijoux il la pare, le luxe dont, sans compter, il l'entoure. Aussi quoique, en 1638, il se déclare « richement pourvu de biens » et qu'il traite de calomnieuses les accusations que les parents de sa femme dirigeaient contre elle, disant qu'elle avait gaspillé « son héritage paternel en parures et ostentations », nous le voyons, dès 1639, solliciter de Huyghens le paiement immédiat de peintures qu'il a exécutés pour le Stathouder[1]. Puis, à diverses reprises, avec l'insouciance d'un fils de famille, il continue à emprunter. Imprévoyant pour lui-même, il veille du moins, quand il se voit débordé, à mettre à l'abri le petit avoir de son fils Titus. Le moment arrive où la gêne déjà ancienne s'aggrave encore d'un état de malaise momentané, mais général en Hollande ; elle devient de plus en plus pressante; bientôt enfin la ruine est irrémédiable. En 1656, Rembrandt est déclaré insolvable et, vers la fin de l'année suivante, tous ces objets rares et précieux qui faisaient sa joie sont vendus aux enchères publiques et dispersés pour une somme dérisoire et tout à fait insuffisante à combler le déficit.

Agé de cinquante ans, Rembrandt était chassé de sa maison et

1. Nous avons parlé de ces peintures dans notre étude sur la Pinacothèque.

privé de toute ressource, sans autre asile qu'une chambre d'auberge où il était réduit à vivre misérablement et de crédit. Dans cette extrême détresse, il ne se laisse pas abattre. N'ayant plus d'aide et de consolation à attendre que de son art, il reprend ses pinceaux. Plus opiniâtre que jamais, il se remet à sa tâche et manifeste par des œuvres accomplies un génie qu'avaient encore grandi les implacables leçons de l'épreuve. Nous touchons, en effet, aux années les plus fécondes, aux œuvres les plus hautes. Dans les portraits de cette période, au respect constant de la réalité viennent se joindre une décision et une liberté d'exécution que parfois déjà l'artiste avait montrées dans ses compositions, mais alliées jusque-là à des bizarreries ou à des incorrections choquantes. Maintenant, son goût s'est épuré; il s'est affermi dans ses vues et, sans renoncer aux enseignements qu'il continuera à demander à la nature, il ne l'abordera plus avec les tâtonnements d'un écolier, ni avec les timidités d'un homme qui se laisse dominer par elle et lui subordonne sa personnalité. Il a pris confiance, il se sent en possession des secrets qu'il lui a arrachés par un infatigable travail — *indefatigati laboris*, dit Sandrart — et ces secrets, il va nous les révéler.

La galerie de Cassel est particulièrement riche en œuvres de cette époque. Dans le portrait (daté de 1655) d'un guerrier couvert de son

Rembrandt. 1655.

armure et tenant de ses deux mains une lance, l'effet est énergiquement accusé. Ainsi encadré par des ombres vigoureuses, par le ton puissant de l'armure et par la forêt de cheveux noirs qui le couronne, ce pâle visage ressort mieux encore, et l'expression de tristesse et de souffrance peinte sur ses traits fait contraste avec leur mâle beauté. La force des oppositions ne va pas cependant ici sans une certaine dureté. C'est au contraire la modération de l'effet et surtout la blonde transparence des colorations qui caractérisent le *Géomètre* du même musée, et la distinction du modèle, en même temps qu'elle a inspiré le peintre, ajoute

pour nous au charme de son œuvre[1]. Ce géomètre est un vieillard à barbe grise dont les cheveux, gris aussi, rares et flottants, forment une auréole au-dessus de son front. D'une main il tient une plume, de l'autre une équerre. Enveloppé dans une souquenille rougeâtre et bordée de fourrure, le vieux savant semble absorbé par le problème qu'il poursuit. On croirait qu'il entrevoit sa solution et qu'il est sur le point de la fixer. Rembrandt, qui d'ordinaire sait donner au regard de ses personnages une force de pénétration si intense, a cette fois tourné vers le dedans cette force et admirablement exprimé ainsi la concentration intérieure du travail de la pensée.

Le maître en est venu maintenant à résumer en quelques traits une physionomie et à préciser son caractère, en ajoutant à la représentation de la vie physique ces particularités morales qui paraissent insaisissables et qu'il exprime pourtant avec la délicatesse et l'audace propres à son génie. De telles indications, il est vrai, ne peuvent se produire que d'une façon tout à fait discrète dans un portrait. Elles sont à leur place, au contraire, elles ont tout leur prix dans des compositions où le jeu des sentiments humains devient le principal élément d'intérêt. C'est à leur expression que désormais Rembrandt s'attachera de plus en plus, en reprenant, avec la simplicité et la grandeur qui leur conviennent, ces sujets sacrés dont parfois il avait compromis la gravité par ses recherches de costumes et d'accessoires, par ses architectures fantastiques, par toute cette défroque et ce prétendu pittoresque d'un Orient de convention qu'il tenait à y introduire. Peut-être sa ruine a-t-elle, sur ce point, profité à son talent; peut-être le peintre a-t-il grandi quand il n'a plus été doublé d'un collectionneur. Dans l'austère nudité de son atelier, demandant à la méditation et au travail les seules satisfactions qu'il puisse encore goûter, Rembrandt ne vit plus maintenant que pour son art, et il va imprimer à ses créations une grandeur de poésie et une sincérité d'émotion auxquelles il n'avait pas encore atteint.

Le musée de Cassel possède de cette époque une œuvre de premier

1. Quant au *Porte-Étendard* du musée de Cassel, ce n'est qu'une copie ancienne de l'original qui se trouve à Paris chez Mme la baronne James de Rothschild.

ordre et qui nous paraît marquer le point culminant du génie du maître. Nous voulons parler du *Jacob bénissant les fils de Joseph,* dont nous reproduisons ici la signature et la date. Le vieillard, sentant ses

Rembran f. 1656.

forces décliner, a fait approcher de son lit les jeunes enfants de son fils bien-aimé. Après les avoir embrassés, il les bénit en mettant sa main droite sur la tête du petit Éphraïm, le plus jeune des deux. Joseph, croyant à une méprise de son père, veut l'éclairer et ramener son bras vers Manassé. La femme de Joseph se tient silencieuse à côté de son mari. Telle est, dans sa simplicité, la donnée à laquelle Rembrandt a su donner un caractère éloquent de solennité et de poésie. Un lien étroit unit entre elles ces cinq figures, et cependant chacune a sa signification précise. Le patriarche, avec sa longue barbe blanche et son expression auguste, semble faire effort pour retenir un moment encore la vie qui lui échappe, car il a un dernier devoir à remplir. Son regard déjà voilé, le geste incertain de ses mains vénérables, appesanties par l'âge, qui cherchent à tâtons la tête du jeune enfant; le noble et beau visage de Joseph, où se lit à la fois le sentiment de la justice et le respect qu'il doit à son père; l'air ingénu de sa femme qui attend pensive et non sans quelque secrète préférence pour son dernier-né; celui-ci, rose et blond, recueilli, adorable d'innocence et de naïveté, les yeux baissés, les mains jointes, recevant pieusement la bénédiction de son aïeul, tandis que l'aîné, une tête brune, éveillée, hardie, semble avoir conscience de ses droits méconnus; ces contrastes fournis par la diversité des âges et des sentiments, ces nuances délicates de la vie et par-dessus tout l'unité saisissante de l'impression, tout ici commande une admiration sans réserve.

La simplicité même des attitudes, des costumes et de la composition répond de la manière la plus heureuse à cette représentation de la vie primitive des patriarches. C'est une nouveauté chez Rembrandt que ces couleurs amorties, claires et suaves, que cette douceur des gris pâles et des jaunes, relevée çà et là par un ton fauve ou par un rouge plus



Rembrandt pinx. Ed. Ramus sc.

JACOB BÉNISSANT LES ENFANTS DE JOSEPH

(Musée de Cassel)

franc. La lumière aussi est sereine, égale, discrète, et l'effet obtenu presque sans oppositions. Noyés dans une pénombre blonde, les détails secondaires ne se révèlent que par quelques indications très larges qui mettent en évidence ce qui mérite d'être vu. L'exécution, d'une ampleur extrême, est à la fois savante et libre, pleine d'audace et aussi de mesure, se modelant sur les choses, en somme plutôt contenue et discrète, dans un rapport étonnant avec la grandeur de la scène, avec le silence et l'apaisement qui se font autour du lit de ce mourant. On pense à peine à cette exécution, tant elle est peu apparente, spiritualisée en quelque sorte par ce poète qui se montre à nous tel qu'il est, tendre, aimant, avec cette familiarité naïve par laquelle il se fait comprendre des plus humbles, éveille un écho dans toutes les âmes et n'a pas besoin de se hausser pour atteindre l'éloquence parce qu'il trouve en lui-même des accents aussi forts et aussi pénétrants.

Une telle œuvre compte, et parmi les premières, dans la vie du peintre. Si la Hollande la possédait, sa renommée serait bien autre, et depuis longtemps elle aurait pris rang à côté de ces toiles illustres que l'admiration publique a comme transfigurées. A Cassel, où Rembrandt est si largement, si excellemment représenté, elle reste la plus haute expression de son génie. Au lieu de la reléguer, comme on l'a fait, dans un des cabinets, elle mériterait, après une restauration respectueusement prudente, une place d'honneur au centre d'une des grandes salles de ce beau musée.

C'est l'année même de sa ruine que Rembrandt peignait cette page touchante. Les œuvres qui lui succèdent ont un pareil caractère de grandeur et de simplicité. Tel est, à Cassel, un admirable portrait de jeune homme, une tête fine, élégante, gracieusement encadrée dans de longs cheveux bruns et bouclés, presque entièrement estompée dans une tiède demi-teinte, à peine effleurée et caressée pour ainsi dire par les reflets d'une lumière discrète qui prête à sa physionomie un charme exquis de douceur et de mélancolie. Par une rencontre assurément imprévue, ce séduisant jeune homme, c'est un commis obscur, Bruyningh, le secrétaire de la Chambre des Insolvables, avec lequel à cette triste date 1658 — on sait trop dans quelles circonstances — le peintre

était entré en relations et qui, peut-être en reconnaissance de quelque service rendu, allait tenir de lui l'immortalité.

Si âpre qu'eût été la vie pour Rembrandt, son âme était restée fière et sereine, aussi incapable d'amertume que de langueur. Ses portraits à ce moment, celui de Dresde, celui de Cassel surtout (n° 360), fait probablement vers 1659, nous montrent le mâle et large visage du vieux maître éclairé par un sourire de contentement, heureux encore parce que rien n'a pu le détourner de son art et qu'il peut toujours satisfaire son amour pour le travail. Les deux œuvres, quoiqu'elles aient souffert, sont des exemplaires de cette grande et forte manière qui, plus que jamais, est devenue la sienne. Avec une sobriété extrême dans les moyens, elles laissent paraître cette entente toujours plus profonde de la vie qui met le souffle de la pensée sur les lèvres de ses figures et allume dans leurs yeux une étincelle empruntée au foyer intérieur qui les anime. Nous sommes à l'apogée de la carrière de Rembrandt, dans cette période de suprême puissance où son génie se manifeste dans toute sa plénitude, période dont les *Syndics* d'Amsterdam demeurent pour nous la création la plus accomplie.

Après les *Syndics,* une ère nouvelle s'ouvre pour Rembrandt. Sa vie, jusque-là peu en vue, devient plus cachée encore. Malgré les minutieuses recherches des érudits, elle a conservé ses secrets. C'est à peine si, de loin en loin, avec la sécheresse énigmatique ou la brutalité concise de sa forme, un acte public sorti de la poussière des archives nous apporte quelques révélations, les unes embarrassantes et pénibles pour ses admirateurs : une réprimande infligée, dans le courant de l'été de 1654, à sa servante pour ses relations avec son maître, et peu de temps après, le 30 octobre de la même année, le baptême d'un enfant né de ce commerce. A côté de ces documents dont l'authenticité est irrécusable, d'autres sont plus honorables pour la mémoire de l'artiste, comme les mesures qu'il prend pour conserver à Titus, le fils de Saskia, la part du bien qui lui revient de sa mère, ou encore les remboursements successifs par lesquels il cherche à désintéresser tous ses créanciers. Enfin, à la date du 8 octobre 1669, une courte mention sur un registre mortuaire, et puis c'est tout. La rareté de ces infor-

mations ne jette donc sur la vie du peintre qu'une lumière douteuse; c'est à ses œuvres elles-mêmes qu'il convient de demander des indications plus formelles. Si elles aussi deviennent, à partir de ce moment, plus rares, du moins leur caractère est nettement marqué et il va s'accentuant de plus en plus.

La faveur publique s'était retirée de Rembrandt. Il avait eu ses jours de succès et de gloire et, tant que son talent avait conservé en face de la nature la timidité respectueuse des premières années, ses contemporains lui avaient témoigné une grande sympathie. Mais ils n'étaient pas disposés à le suivre dans les voies aventureuses où son génie devait de plus en plus s'engager. A partir de la *Ronde de nuit,* Van der Helst répondait mieux au goût de la plupart d'entre eux. Plus tard, enfin, au moment de la vieillesse du maître, la vogue avait passé tout entière à une peinture finie, léchée, au joli, au gracieux, à la fadeur apprêtée des Mieris, des Netscher, des Lairesse et des Van der Werff. Rembrandt, lui, semblait vouloir braver l'opinion. Délaissé, à peine entouré de quelques fidèles, il s'exaltait dans sa manière. Ce n'était plus guère que pour lui-même qu'il peignait et le plus souvent c'est encore lui-même qu'il prenait pour modèle. A côté de lui pourtant, nous voyons apparaître, depuis quelque temps déjà, une figure de femme, sans doute Hendrickie Stoffels, cette servante avec laquelle il vivait. Quel échange d'idées était possible entre cette fille et son maître? Quelle séduction avait-elle pu exercer sur lui? Avec sa nature tendre plus que raffinée, spontanée et ardente plutôt que réfléchie, Rembrandt avait-il été touché de l'affection naïve dont il était l'objet? Quoi qu'il en soit, une fois nouée, la liaison avait duré. En retrouvant à son foyer sinon une compagne, du moins une société, le peintre avait, en même temps, rencontré des facilités d'étude auxquelles toujours il avait été sensible. Pendant plusieurs années il devait largement y recourir, ainsi que l'atteste suffisamment la persistance de ce même type de femme que nous remarquons successivement dans la *Bénédiction de Jacob,* dans la *Bethsabée* du Louvre et dans la plupart des ouvrages de la fin de sa vie, notamment dans le grand *Tableau de famille* que possède le musée de Brunswick. Avec ses

emportements, sa fougue et ses audacieux contrastes, l'exécution de ces ouvrages marque une dernière phase dans le talent du maître qui, incapable de se fixer et trop fier pour se plier au goût de ses contemporains, allait terminer sa glorieuse existence dans un entier délaissement.

Entre tous les artistes, Rembrandt a été l'un des plus originaux. Tour à tour arrêté et flottant, mystérieux et simple, raffiné et ingénu, délicat et fort, aussi souple que tenace, très spontané et très réfléchi, son génie a bien des faces. Il ne se révèle pas tout d'un coup et, à vouloir envelopper son unité complexe dans un de ces jugements sommaires auxquels se complaît l'opinion, on courrait grand risque de l'amoindrir. On a cru lui faire honneur en lui attribuant l'invention du clair-obscur, sans penser que d'autres s'en étaient servis avant lui : Léonard, Corrège, pour ne citer que les plus illustres. Parmi ses compatriotes eux-mêmes il serait facile de lui trouver sur ce point des devanciers et la nature même de la Hollande explique d'ailleurs ces préoccupations du clair-obscur parmi les artistes de ce pays. Les grandes luttes des nuages dans les vastes étendues du ciel ou dans le miroir des eaux qui les reflète, le sourire furtif d'un rayon de soleil, la décroissance ou l'accumulation des ombres, tous les accidents variés de la lumière attirent forcément le regard au milieu de ces plaines basses où la terre ferme n'offre bien souvent qu'une bande mince et sombre entre deux claires immensités. Ce spectacle toujours vivant, dès son jeune âge, dans les campagnes qui avoisinent Leyde, Rembrandt l'avait eu sous les yeux. Mais ce n'est là, à tout prendre, que le côté pittoresque et en quelque sorte extérieur du clair-obscur. A cet élément que d'autres avaient pu employer, mais dont ils n'avaient pas compris toutes les ressources, Rembrandt seul a donné sa complète signification. Pour marquer, dans ces contrastes ou ces épanouissements de la lumière, une correspondance avec nos sentiments, pour découvrir et suivre à travers ses dégradations infinies les résonnances qu'elle peut éveiller en nous, pour étendre enfin au monde moral ces analogies secrètes qui sont l'honneur suprême de l'art, mais dont la nature ne nous offre jamais qu'un écho vague et incertain, il ne fallait

pas moins que l'accord de son exquise sensibilité et de son prodigieux talent.

Bien que Rembrandt domine de haut toute l'école hollandaise, cette école est cependant si riche, les maîtres qui la composent ont des physionomies si variées et même dans les genres réputés inférieurs ils ont montré un tel talent que, même en nous bornant à leurs œuvres les plus remarquables, le musée de Cassel contient encore bon nombre de toiles qui méritent de nous arrêter. Le nom de Brauwer que nous rencontrons tout d'abord pourrait, il est vrai, comme celui de Hals qui fut son maître, être aussi bien revendiqué par les Flamands que par les Hollandais. C'est du grand peintre de Harlem, en effet, que Brauwer avait appris la sobriété des colorations et cette élégante facilité de la facture qui, même appliquée aux sujets les plus vulgaires, lui valut l'admiration de ses contemporains les plus illustres. Les paysans mal tournés et trapus dont il nous montre les trognes avinées sont, il est certain, plus assidus au cabaret qu'aux travaux des champs. Nous les retrouvons à Cassel jouant aux cartes ou bien, sous prétexte de musique, se livrant à leurs charivaris habituels dans un de ces bouges humides dont quelques pots et quelques chaudrons composent le mobilier. Non loin de là, avec cette puissance de ton et cette recherche du clair-obscur qui lui sont propres, Ostade, dans un fin tableau dont nous reproduisons ici la signature et la date, nous montre d'autres paysans jouant et buvant près d'une chau-

A. ostade. 1659.

mière. Le personnel de Steen n'est guère plus relevé et les plaisanteries de ce joyeux compère, pour être d'un autre ordre, sont quelquefois encore plus risquées. Ne cherchons donc pas trop à découvrir les étranges trafics auxquels on se livre dans cette chambre où une donzelle assez gaillarde se prête complaisamment à l'admiration d'un connaisseur de rencontre. La *Fête des Rois*, du moins, est une fête de famille et les choses s'y passent avec plus de convenance.

Mais le vacarme est complet et, sous les travestissements les plus grotesques, avec les instruments les plus discordants, chacun s'évertue, à qui mieux, à jouer sa partie dans ce concert improvisé. La peinture, datée de 1668, est excellente de largeur et de finesse, et l'on est bien forcé, quoi qu'on en ait, d'admirer plus d'une figure d'un comique achevé, surtout cette femme au corsage rouge un peu trop entre-baillé, Mme Steen elle-même, qui, avec un attendrissement dont le vin fait en partie les frais, contemple le héros de la fête, un gros marmot affublé de la couronne de roi.

Si les intérieurs où Metsu et Terburg nous introduisent ne sont pas toujours plus honnêtes, du moins sont-ils plus paisibles. Nous donnons ici la signature de l'un des trois tableaux du premier de



ces peintres : une jeune femme assise devant la porte de sa maison et faisant l'aumône à un pauvre. Mais, à Cassel, Terburg l'emporte sur son émule, avec une composition des plus simples cependant, puisqu'elle ne contient qu'un seul personnage, une jeune femme qui joue du luth dans sa chambre. Elle est blonde, revêtue d'un caraco de satin jaune clair et d'une robe de satin blanc, finement brodée d'or, dont les larges plis et les belles cassures sont accusés d'une touche à la fois moelleuse et précise. La chambre est tendue de gris, les accessoires sont réduits au strict nécessaire : une chaise recouverte de velours d'un brun grenat, un tapis de même couleur jeté sur la table où est posé le petit pupitre qui soutient le cahier de musique. L'attention n'est en rien distraite de cette gracieuse figure sur laquelle le regard aime à se reposer. Un ruban rouge vif relève la douce pâleur de ses cheveux dont les boucles s'enroulent délicatement autour de son visage. Encadrée de cygne, la blancheur de son joli bras paraît plus blanche encore. Elle est toute charmante ainsi, battant la mesure du bout de son petit pied chaussé de satin, penchée

C E WILSON DEL.

LA FÊTE DES ROIS,

Par Jean Steen. (Musée de Cassel) — Dessin de Charles E. Wilson.

en avant, attentive, appliquée à ses modulations. Le passage est sans doute difficile, car ses doigts mignons vivement écartés ont peine à prendre l'accord. Le dessin est savant et naïf, aisé et irréprochable; quant à la couleur, elle est délicieuse, insaisissable dans ses passages et franche pourtant dans l'aspect de l'ensemble. On se demande comment il est possible de pousser aussi loin le travail, avec des contours constamment fermes et jamais cernés, et on s'oublie à regarder cette œuvre exquise, sans y découvrir une erreur ou une trace de lassitude. L'analyse, qui n'est ici qu'un plaisir prolongé, réserve toujours quelque surprise et quelque nouveau sujet d'admiration.

Avec Wouwermann nous gagnerons la campagne. Son faire est alerte, léger, spirituel, mais sa facilité un peu excessive reste à la surface. Il touche à tout sans rien exprimer à fond, et, bien qu'il recherche la variété, il n'est pas exempt d'une certaine monotonie. Si, dans les vingt-quatre ouvrages de lui qui sont réunis à Cassel, nous avions à faire un choix, nous nous arrêterions à l'un des moins importants en apparence, à cette *Dune* où des villageois s'empressent d'entasser sur une voiture quelques maigres herbages desséchés par le vent de la mer. Pauvre récolte et pauvre pays! Mais le peintre a été frappé de cette scène rustique et il a trouvé, pour la rendre, des accents plus expressifs et plus justes.

Nous n'aurons plus maintenant à sortir de ces simples données dans lesquelles les paysagistes de la Hollande ont rencontré leurs meilleures inspirations. Salomon Ruysdael, un des premiers parmi eux, sut découvrir tout près de lui cette poésie de la nature que d'autres allaient chercher au loin. A ses débuts, on a quelque peine à le démêler d'avec Van Goyen dont il a dû recevoir les leçons et qu'il a d'abord imité. Comme son maître, il est presque monochrome et il lui suffit de rehausser çà et là par quelques touches d'un gris argentin la chaude couleur dont il s'est servi pour établir sa composition et y régler les intensités relatives de l'ombre et de la lumière. Plus tard, au contraire, à l'inverse de Van Goyen, ses colorations deviendront franches et variées, comme dans la *Lisière de forêt*[1] que nous

1. Musée de Cassel, n° 857. La signature, à la suite d'une restauration, est devenue illisible. Malgré

voyons à Cassel. Les arbres y sont d'un beau vert et s'enlèvent fortement, mais sans dureté, sur un ciel bleu semé de nuages gris et blancs et admirablement peint. S. Ruysdael est un dessinateur accompli et qui sait mêler à ses paysages des barques, des animaux et des personnages très habilement groupés. Dans cette période de maturité, il a produit bien des œuvres excellentes comme le beau paysage qu'a légué M. Dupper au musée d'Amsterdam.

Ici même, cette *Lisière de forêt* nous semble au moins égale au seul ouvrage de son illustre neveu que nous puissions lui opposer. Non que cette *Cascade* de Jacques Ruysdael soit indigne du maître consciencieux chez lequel il serait difficile de relever des inégalités flagrantes. Si nous avons vu plus d'une fois déjà ce torrent qui se précipite tout écumant entre des roches sévères, ce château ruiné qui les domine, cette âpre végétation qui les couvre, et si à Bruxelles, à Munich, à Dresde, à Brunswick et dans bien d'autres musées encore, nous en pourrions rencontrer des répétitions presque identiques, la *Cascade* de Cassel doit être certainement citée comme un des plus remarquables exemplaires de cette composition. Mais, malgré la sauvage poésie que l'artiste y a mise, ce n'est point là une de ses inspirations vraiment originales. A compter le nombre de ces répétitions qui, certainement, lui ont été demandées, il nous paraît clair que les compatriotes du peintre ne goûtaient point comme ils l'auraient dû les données plus simples dont Ruysdael savait si éloquemment exprimer la mâle poésie. Il fallait pour plaire au goût des amateurs de ce temps multiplier les accidents, accumuler les rochers, les ruines, les chutes d'eau et les perspectives compliquées. Des plaines nues, de maigres buissons leur semblaient trop humbles pour mériter leur faveur et une si extrême simplicité n'avait alors pas grande chance d'être comprise.

Hobbema, l'émule de Ruysdael, manque à Cassel; mais un de ses élèves assez peu connu, et qui, né en Hollande, est allé mourir en Angleterre, J. van Looten nous montre dans une *Entrée de forêt* non

l'analogie qu'il présente avec un tableau du musée de Berlin (n° 912) signé de Roelof van Vries, le paysage de Cassel, plus fin de couleur et aussi d'une facture plus large, nous paraît devoir être maintenu au nom de Salomon Ruysdael.

seulement une imitation de sa manière, mais même, avec une disposition très peu différente, bien des détails qui figurent aussi dans le magnifique tableau qui, au musée de Nancy, est attribué à Hobbema. A côté de la signature et de la date : Rysdahl (*sic*), 1674, aussi fausses l'une que l'autre, se trouve la vraie signature que nous donnons ici. On reconnaîtrait également à Brunswick, dans un autre tableau

JAN Lootq.

de Van Looten faussement attribué à Rombouts (n° 707), des réminiscences et même des fragments de ce même paysage. Le disciple évidemment a travaillé côte à côte avec son maître et dans la même contrée. Remarquons de plus que chez les deux artistes les petits personnages qui animent leurs toiles sont dus le plus souvent à une même collaboration, plus habile, croyons-nous, que celle de Lingelbach à qui on les attribue.

Ainsi qu'Hobbema, Ruysdael a trouvé un imitateur dans un peintre presque ignoré, Cornélis Du Bois, dont les musées de Cassel et de Brunswick possèdent chacun un bon paysage[1]. Le *Chemin dans une forêt,* de Cassel (n° 860), semble par le sentiment et l'exécution une œuvre tout à fait moderne. Le feuillage découpé des chênes y est étudié avec soin et touché avec finesse, mais les lointains tranchent un peu trop sur la monochromie de l'ensemble et certainement Ruysdael en aurait atténué le bleu trop absolu. Avec une donnée un peu modifiée, l'*Intérieur de forêt,* de Brunswick (n° 705), signé C. D B. et daté 1649, présente à peu près les mêmes éléments que le tableau de Cassel. Le bleu des lointains y est tout aussi accusé et le chêne du premier plan, à droite, avec sa silhouette très minutieusement détaillée, est l'exacte reproduction de celui qui, dans ce dernier musée, remplit à peu près tout le panneau.

1. L'auteur de ce paysage est désigné au catalogue de Cassel sous le nom de Cornélis Dubois, dans l'édition de 1878, et sous celui de Guillam (Willem) du Bois, dans la dernière édition (1881). Burger, qui a cependant visité les musées de l'Allemagne, parlant à la fois de Dubois (qu'il appelle Édouard) et de Van Looten, dont il cite un paysage au musée de Rotterdam (*Musées de la Hollande,* tome II, page 298), ne mentionne aucun de ces tableaux de Cassel et de Brunswick.



VACHES ET PATRES,

Par Govaert Camphuysen. Musée de Cassel.) — Dessin de Bourotte,

Malgré la rareté des œuvres de Paul Potter, son nom est inscrit trois fois au catalogue de Cassel. Il est vrai que le plus important des tableaux qui lui sont assignés doit être restitué à Govaert Camphuysen. Pour les dimensions des animaux, comme pour la facture et pour le modelé du poil en pleine pâte, c'est une imitation du célèbre *Taureau* de La Haye; mais le dessin y est moins précis, moins serré, et les ombres y sont plus blondes. Il ne faudrait pas juger Camphuysen sur ce seul ouvrage d'ailleurs assez endommagé. Ses tableaux sont rares, mais ceux que nous avons pu voir dans quelques collections publiques ou privées dénotent un maître dont le sens est plus personnel qu'il ne paraît ici et qui se rapproche assez de Cuyp[1]. En revanche, les deux autres tableaux attribués à P. Potter sont, en effet, bien de lui. Il a même signé deux fois, et ainsi que nous le figurons ici, celui

Paulus: Potter. f. @ 1644.

qui porte la date 1644, la première date irrécusable que l'on connaisse sur un tableau du peintre; il avait alors à peine dix-neuf ans. Quel talent déjà! Avec quelle finesse d'observation et quelle science de dessin ces animaux sont étudiés! Cette vache blanche, vue de dos, semble se préparer à se lever; le petit taureau tacheté de jaune s'apprête à mugir et, à côté, tout en broutant, cette autre vache vous suit de son regard oblique. Le paysage montre le soin scrupuleux avec lequel le jeune artiste copiait la nature. Un botaniste vous dirait le nom de chacune de ces plantes, et quant au papillon qui vole autour d'elles, c'est la *Vanesse atalante*. De telles minuties deviendraient puériles si elles n'étaient inspirées par un amour sincère de la nature. Mais voyez où conduisent cette conscience et ce besoin d'exactitude, et, par un autre tableau daté 1648, mesurez le chemin parcouru. Cette fois la facture est tout aussi nette, mais combien plus savante! On sent moins la préoccupation d'être exact; il y a plus d'abandon, une

1. Dans l'*Intérieur d'étable* de Camphuysen acquis récemment par le musée de Bruxelles, le pâtre qui agace une paysanne rappelle de très près un groupe analogue placé à droite dans le grand tableau de Cassel.

plus libre interprétation des renseignements fournis par la réalité. Vous pouvez cependant regarder l'un après l'autre chaque animal et vous rassurer sur le fini et la justesse de l'imitation. Mais vous n'y songez même pas; Potter a fait ses preuves, il a acquis le droit de résumer. Aussi les détails moins apparents n'attirent plus l'attention, ils profitent surtout à l'ensemble, à l'impression que le peintre a voulu rendre. Ici, tout concourt à vous pénétrer du calme que respire sa composition, et simplement, sans vous défendre, vous vous laissez aller au charme de la scène rustique qu'il a reproduite. La journée est molle, l'air lumineux et doux. Jusqu'au fond d'un horizon bas qui fuit rapidement, la prairie déroule sa verdure uniforme. Au milieu de l'étendue silencieuse, un taureau et trois vaches se reposent à l'ombre de deux jeunes chênes qui élèvent dans le ciel leur feuillage découpé. Nonchalantes et repues, ces bonnes bêtes mâchonnent lentement quelque brin d'herbe ou ruminent en rêvassant dans cet état vague qui n'est ni la veille ni le sommeil.

Le calme est encore plus complet dans cette *Marine* de Guillaume van Velde où le regard, aussi loin qu'il pénètre, ne découvre que l'image du repos absolu. Le ciel et la mer se confondent; les barques harmonieusement groupées élèvent dans une atmosphère incolore leurs voiles qu'aucun souffle ne gonfle, et c'est à peine si quelques rides troublent la netteté de leur reflet dans l'onde immobile. Sous cette lumière assoupie, les tons se touchent et les valeurs sont pareilles. Avec le sentiment d'une chose observée et vraie, on a comme la vision d'un mirage. De tels effets sont rares partout; en Hollande, plus encore qu'ailleurs, ce sont des exceptions. Aussi le frère même de Guillaume, Adrien van Velde, a-t-il mieux caractérisé son pays dans cette *Plage de Scheveningue* qui, plus d'une fois, l'a inspiré. A La Haye, au Louvre, ou dans le délicieux petit tableau de la collection Six, on peut voir avec quel bonheur l'artiste a traité cette simple donnée. Entre tous, le tableau de Cassel reste le plus exquis, comme il est aussi, et de beaucoup, le plus important. Mais c'est trop peu de dire qu'ici Adrien est supérieur à son frère; il est cette fois supérieur à lui-même. La belle journée! Quelle clarté et quelle transparence

dans ce ciel d'un bleu très pâle où flottent quelques légers nuages! Sous cette pure lumière et avec d'insensibles dégradations, la plage s'allonge et va mourir au loin, amincie, réduite à une ligne presque imperceptible. Au-dessus, la dune qui la borde étend son dos sablonneux que tachent çà et là des plaques d'une végétation grisâtre, mangée par l'air salin. A gauche et tapi derrière cet abri, le village dont on n'aperçoit que le clocher et quelques toits. A droite, la mer qui termine l'horizon. La plage n'est point déserte : des bateaux sont tirés sur le sable et, tout le long du rivage, le peintre a semé quelques-uns de ces charmants personnages dont il animait, avec tant d'à-propos, les paysages de ses confrères. Cette fois, il a travaillé pour lui-même, et il s'est servi à souhait. Ici, c'est un cavalier au galop ; puis, des gens accroupis par terre ; un carrosse à quatre chevaux descend lourdement la pente en s'enfonçant dans le sable amoncelé ; un seigneur et sa dame se promènent ; à côté, des gamins, les jambes nues, barbotent dans les flaques ; un chariot suit les sinuosités de la côte ; au premier plan, une femme s'extasie sur l'heureuse pêche que lui montre son mari ; enfin, tout à fait à droite, les mains derrière le dos, appuyé sur ses hanches, avec cette carrure qui est particulière aux matelots, un marin interroge l'horizon. Malgré leur nombre, ces petites figures espacées, réparties avec goût, semblent perdues dans ce grand pays qu'elles ne suffisent pas à peupler. L'impression de l'immensité reste donc bien entière, et l'imposante voix de la mer domine tous les bruits. Cette mer est une merveille d'exécution ; ni calme, ni menaçante, mobile et claire, d'un gris un peu bleuâtre, presque incolore et gaie cependant, elle accomplit sans se presser son infatigable travail. Avec cette régularité rythmée qui semble la respiration d'une poitrine humaine, la vague succède à la vague, et, gonflé comme pour un suprême effort, le dernier flot en se brisant s'épanouit dans de larges bourrelets d'argent.

Tout cela est juste et vrai, bien vu et bien exprimé. Un art accompli se cache sous cette élégante facilité. On reste sous le charme ; on s'oublie dans une muette contemplation, comme on s'oublie en face de l'Océan lui-même. L'admiration fait place à l'étonnement quand,

avec le nom du peintre, on découvre la date 1658. Comme le tableau

A. v. velde. f. 1658.

de Potter que nous venons de signaler, ce paysage de van Velde est l'œuvre d'un tout jeune homme, âgé de vingt-deux ans à peine. Une vocation, si franche qu'elle soit, des dons naturels, si grands qu'on les suppose, ne rendent pas suffisamment raison de tels ouvrages. L'esprit reste confondu en leur présence, car ce n'est pas seulement l'adresse de la main, l'habileté et le fini des détails, c'est la largeur du parti, la simplicité hardie de ce grand ciel qui remplit les trois quarts du tableau; c'est la franchise de l'effet obtenu presque sans contraste; c'est, dans une gamme aussi restreinte, la riche variété des accords, c'est l'unité même de la composition qu'il faut surtout admirer. Tout cela montre un peintre consommé et manifeste une science qui d'ordinaire ne va pas avec cette extrême jeunesse. Sans expliquer complètement une perfection aussi précoce, la naissance de P. Potter et celle d'A. van Velde aident du moins à la faire comprendre. Tous deux étaient fils de peintres; tous deux trouvaient, dès leur berceau, une direction, des enseignements. Dans un pareil milieu et sans chercher à pénétrer ce que peut valoir l'hérédité du sang, des influences morales qui s'exercent chaque jour suffisent assurément pour éveiller le sentiment du beau et lui prêtent de singulières facilités de développement. Au surplus, ces exemples de transmission du talent abondent dans l'histoire des artistes hollandais ou flamands, et les Brueghel, les Teniers, les Berchem, les Ruysdael, les Wouwermann, les Cuyp et bien d'autres encore sont là pour attester le prix de ces enseignements de la première heure, reçus d'un père ou d'un frère aîné[1]. Combien de pauvres peintres, qui n'ont pu sortir eux-mêmes de l'obscurité, se sont ainsi continués en quelque sorte dans un fils, dans un cadet à qui leurs leçons avaient ouvert la voie et préparé la célébrité!

1. Le frère même d'Adrien van Velde nous en fournirait également la preuve. La *Marine* dont nous avons parlé est datée de 1653. Guillaume, né trois ans avant Adrien, avait alors vingt ans.

Les similitudes de naissance et de vocation ne sont pas les seules qu'on relèverait chez Potter et chez Adrien van Velde : le rapprochement pourrait être continué dans l'étude de leur talent et le cours même de leur destinée. Comme s'ils avaient eu l'un et l'autre le pressentiment de leur fin prématurée, ils se sont hâtés et n'ont pas un seul moment cessé de produire. En ce qui touche van Velde, on n'imagine pas d'existence plus laborieuse. Dès l'âge de quatorze ans, il grave à l'eau-forte, et il n'est guère de galerie en Europe qui ne possède de ses tableaux. Avec cela, il est le plus actif, le plus fécond des collaborateurs. C'est un excellent camarade qui, sans compter, met son pinceau au service de presque tous les paysagistes de son temps. Il a pour clients bien des peintres qui, comme Hackert et Moucheron par exemple, sont loin de le valoir. Van der Heyden lui doit beaucoup, et, à Cassel même, nous pouvons voir deux intérieurs de ville signés de cet habile artiste, mais qui sans les personnages et les animaux

Heyde.

d'Adrien n'offriraient pas grand intérêt. Van Velde a su reconnaître les leçons qu'il avait reçues de Wynants en étoffant aussi les œuvres correctes, mais un peu froides de son maître ; mais il a trouvé un partenaire encore plus digne de lui quand, dans les trop rares ouvrages où il s'est fait le collaborateur de Ruysdael, il a jeté çà et là, toujours à propos et au bon endroit, dans les solitudes qu'affectionnait le grand paysagiste, quelque bête qui broute ou quelque passant qui chemine.

Ame tendre et cœur honnête, van Velde s'était marié de bonne heure, vers vingt-quatre ans. Un important tableau du musée Van der Hoop nous le montre, avec sa femme et deux enfants, prenant dans la campagne quelques instants de liberté. Ce jour-là lui-même n'aura pas été perdu pour son art. Il aura fourni au peintre l'occasion d'une de ses meilleures œuvres et à nous un souvenir précieux qui nous renseigne sur sa personne, sur ses habitudes à la fois simples et

élégantes, sur cette aisance dont nous le voyons entouré et qu'à la date de 1667 son pinceau lui avait déjà acquise. C'est ainsi que s'écoulait, heureuse par le travail, entourée des affections que lui valait son inépuisable obligeance, cette vie qui allait bientôt finir. Van Velde avait raison de se presser, et quand il retraçait cette image de son modeste bonheur, il n'avait plus longtemps à en jouir. Cinq années après, il mourait à peine âgé de trente-six ans, laissant un des noms qui font le plus d'honneur à l'école hollandaise.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES ARTISTES DONT LES NOMS SONT CITÉS DANS CE VOLUME

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE

TABLE DES GRAVURES

Pages.

EAUX-FORTES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.

Librairie de l'Art, J. ROUAM, Éditeur, 29, cité d'Antin, Paris.

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

I. **Les Historiens et les Critiques de Raphael**, par **M. Eugène MÜNTZ**. Essai bibliographique, pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, avec un choix de documents inédits ou peu connus. Un volume illustré de quatre portraits de Raphael. Il ne reste de cet ouvrage qu'un très petit nombre d'exemplaires qui sont réservés aux acheteurs de la collection. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **25** fr.

II. **L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens**, par **MM. Henry CROS et Charles HENRY**. Un volume illustré de 30 gravures. Prix : broché, **7** fr. **50**. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **15** fr.

III. **Les Livres à gravures du XVI° siècle. Les Emblèmes d'Alciat**, par **M. Georges DUPLESSIS**, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. Un volume illustré de 11 gravures. Prix : broché, **5** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **10** fr.

IV. **La Tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athéné Parthénos**, par **M. Louis DE RONCHAUD**, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre. Un volume illustré de 16 gravures. Édition sur papier ordinaire, **10** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **20** fr.

V. **Études sur l'Histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes**, par **M. Eugène MUNTZ**, Conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts. Nouvelle édition, prix : **3** fr. **50**.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

Camille Corot, par **M. Jean ROUSSEAU**. Suivi d'un appendice par Alfred Robaut. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix : broché, **2** fr. **50**.

J. F. Millet, par **M. Charles YRIARTE**, inspecteur des Beaux-Arts. Un volume in-4°, illustré de nombreuses gravures. Prix : **2** fr. **50**.

Études dramatiques, par **M. Charles de la ROUNAT**, I. Le Théatre-Français. Mme Arnould-Plessy, MM. Régnier, Got, Delaunay. Nombreuses illustrations par P. Renouard. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

Le Musée de Cologne, par **M. Émile MICHEL**. Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Illustré de nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART ANCIEN

Hans Holbein, par **M. Jean ROUSSEAU**. Un volume in-4° illustré de nombreuses gravures. Prix : **2** fr. **50**.

Ravenne. Études d'archéologie byzantine, par **M. Charles DIEHL**. Un volume in-4° illustré de 34 gravures. Prix : **2** fr. **50**.

MAGNIFIQUE CHOIX

DE

GRAVURES AU BURIN & A L'EAU-FORTE

Avant la lettre { Tirées sur Chine. . . . . / — sur Japon. . . . . / — sur parchemin. . . . . } montées sur bristol

Avec la lettre, tirées sur beau papier, grandes marges.

GRAVURES SUR BOIS TIRÉES SUR CHINE, MONTÉES SUR BRISTOL

Ces gravures, exécutées par les premiers artistes, reproduisent les œuvres les plus célèbres des Maîtres anciens et modernes. — *Envoi franco du Catalogue.*

MÉDAILLONS CONTEMPORAINS

PAR RINGEL

PREMIÈRE SÉRIE

M. Jules Grévy.

MM. Émile Augier.
Chevreul.
Jean Dollfus.
Gambetta.
Eugène Guillaume.

MM. Victor Hugo.
Ferd. de Lesseps.
Léon Lhermitte.
Pasteur.
Renan.

M. Auguste Rodin.

Ces Médaillons en bronze sont d'un diamètre uniforme (18 centimètres). — Le Médaillon, prix, **20** fr. — Le Médaillon fondu à cire perdue, prix, **100** fr.

ALBUMS

I. **Du Nord au Midi. Zigzags d'un touriste**, par **M. Jules GOURDAULT**. Format in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et huit eaux-fortes par les meilleurs artistes. Prix, riche reliure à biseaux, **25** fr.

II. **A travers Venise**, par **M. Jules GOURDAULT**. Format in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et treize eaux-fortes par les meilleurs artistes. Prix, riche reliure à biseaux, **25** fr.

III. **Paris pittoresque**, par **M. A. de CHAMPEAUX**, inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, et **M. F. ADAM**. Format in-4° grand colombier, texte sur papier anglais, avec nombreuses illustrations, et 10 grandes eaux-fortes par LUCIEN GAUTIER. Prix, riche reliure à biseaux, **25** fr.

IV. **Artistes anglais contemporains**, par **M. Ernest CHESNEAU**. Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec de nombreuses illustrations dans le texte et treize eaux-fortes par les premiers artistes. Prix, riche reliure à biseaux, **25** fr.

V. **Oloron-Sainte-Marie (Béarn)**. Eaux-fortes et Dessins, par **M. Paul LAFOND**. Notice par **M. Ed. LOUIS**. Cet ouvrage, tiré à **150** exemplaires seulement, contient dix eaux-fortes et plusieurs dessins dans le texte. Prix, en carton, **25** fr.

VI. **Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt**, Notice et Catalogue, par **M. Philippe BURTY**. Un volume in-4° grand colombier. Édition de luxe à 200 exemplaires numérotés, les eaux-fortes tirées sur papier de Hollande, **100** fr. — Édition de grand luxe à 100 exemplaires numérotés, le texte sur papier spécial, les eaux-fortes tirées sur Japon, **200** fr. Le texte et les eaux-fortes sont livrés dans un carton.

VII. **Modern Landscape by Comyns Carr.** With Etchings from celebrated Pictures and numerous illustrations on Wood an in Facsimile. Un magnifique album in-4° grand colombier. Prix, **25** shillings (**31** fr. **25**).

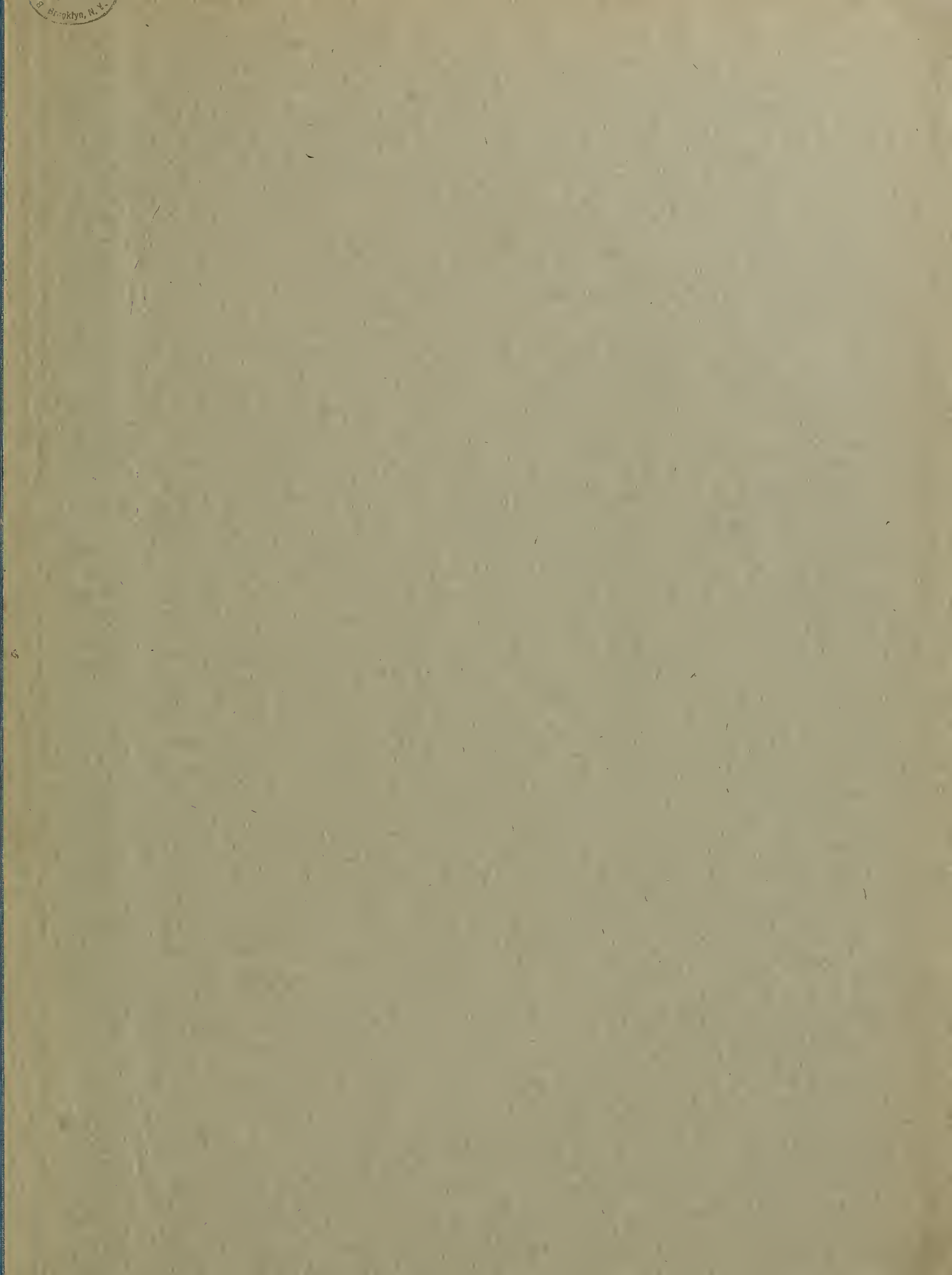
VIII. **Living Painters of France and England.** Fifteen etchings from representative pictures with descriptive Letter-Press. Prix : **25** shillings (**31** fr. **25**).

IX. **Th. CHAUVEL.** QUATORZE eaux-fortes avant la lettre. Prix, **150** fr.

X. **Jules JACQUEMART.** HUIT eaux-fortes tirées sur japon et montées sur bristol, avec la légende des œuvres reproduites, tirée sur papier teinté. Prix, **160** fr.

XI. **Charles WALTNER.** DOUZE eaux-fortes tirées sur papier du Japon et montées sur bristol, avec la légende des œuvres reproduites, tirée sur papier teinté. Prix, **150** fr.

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. MÉNARD et J. AUGRY, 41, rue de la Victoire.


Brooklyn, N. Y.


SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00619 5580